

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

ENTRE ART ET NON-ART, LA MODE CONCEPTUELLE DE YING GAO

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN HISTOIRE DE L'ART

PAR

EVE DESHAIES

OCTOBRE 2016

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.07-2011). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je désire remercier sincèrement toutes les personnes qui ont contribué de quelques façons que ce soit à rendre l'aboutissement de ce travail possible. Je tiens à remercier tout particulièrement mon directeur, Jean-Philippe Uzel, de la patience et de la compréhension démontrées à mon égard ainsi que de la liberté dont j'ai pu tirer parti pour mener cette recherche à son terme. Ils ont été des éléments fondamentaux qui m'ont permis avec beaucoup de gratitude d'achever, enfin, ce projet marqué par la discontinuité et l'incertitude.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	v
RÉSUMÉ.....	vii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I.....	12
INDICE DE L'INDIFFÉRENCE.....	12
1.1 Description de l'œuvre.....	12
1.2 La chemise	16
1.3 L'indifférence et les sondages d'opinion.....	18
1.4 L'indifférence esthétique	22
CHAPITRE II.....	29
L'INDÉTERMINATION ESTHÉTIQUE : DU RAPPORT ENTRE L'ART ET LA MODE	29
2.1 L'indétermination esthétique exposée au Musée national des beaux-arts du Québec... 29	
2.1.1 Le titre et la mise en espace.....	31
2.2 L'indécidable et son fondement théorique.....	33
2.2.1 L'indécidable et le régime esthétique de l'art	34
2.3 Incompréhension et méprise : l'historique impasse entourant les réflexions sur la nature esthétique de la mode.....	38
2.3.1 « Is Fashion Art ? » et le concept d'esthétique.....	42
2.3.2 « Fashion and Art » et la confusion entre les régimes.....	45
2.3.3 « Fashion as art; is Fashion Art? » et le malaise du désordre esthétique	48
2.3.4 Liens entre art et mode : l'état latent de la question esthétique aujourd'hui	50

CHAPITRE III	57
FORTUNE CRITIQUE ET INDÉTERMINATION ESTHÉTIQUE	57
3.1 L'intangible en tant que matière. La mode de Ying Gao.....	57
3.1.1 Art, mode et technologie, « l'indécidable » réactualisé dans cette exposition...	62
3.2 L'indétermination esthétique et sa réception par la critique	62
3.3 L'indétermination esthétique et la fonction critique.....	69
CONCLUSION	74
ANNEXE A.....	81
ANNEXE B.....	94
BIBLIOGRAPHIE	107

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
1.1 Gao, Ying. (2006). <i>Indice de l'indifférence. Chemises pleines</i> [Série de cinq chemises. Organdi de coton et entoilage non tissée.].....	81
1.2 Gao, Ying. (2007). <i>Indice de l'indifférence. Chemises vides</i> [Série de cinq chemises. Organdi de coton et entoilage non tissée.] Montréal, Diagonale.....	82
2.1 Gao, Ying. (2007) <i>Walking City 1</i> . [Robe interactive. Organdi de coton, nylons, composants électroniques.].....	83
2.2 Gao, Ying. (2007) <i>Walking City 2</i> . [Robe interactive. Organdi de coton, nylons, composants électroniques.].....	83
2.3 Gao, Ying. (2008) <i>Living Pod 1</i> . [Manteau interactif. Cuir, super organza et composants électroniques].....	84
2.4 Gao, Ying. (2008) <i>Living Pod 2</i> . [Manteau interactif. Cuir, super organza et composants électroniques].....	84
2.5 Gao, Ying. (2010) <i>Playtime 1</i> . [Robe interactive. Super organza, polyfluorure de vinylidène et composants électroniques].....	85
2.6 Gao, Ying. <i>Playtime 2</i> . [Robe interactive. Super organza, polyfluorure de vinylidène et composants électroniques].....	85
2.7 Gao, Ying. (2010). <i>Berlin-Nagoya 1. Écharpe</i> . [Objet modulable, super Organza].....	86
2.8 Gao, Ying. (2010). <i>Berlin-Nagoya 1. Robe</i> . [Objet modulable, super Organza].....	86
2.9 Gao, Ying. (2007). <i>Walking City. Détail de la robe 2</i> , [Organdi de coton, nylons, composants électroniques].....	87
2.10 Gao, Ying et Latraverse, Karl. (2010). <i>Post vernissage. Collection Less is more</i> . [Manteau sans manche].....	87
2.11 Gao, Ying. (2010). <i>Berlin-Nagoya 1. Robe-écharpe</i> . [Objet modulable, super Organza].....	88

2.12	Gao, Ying et Latraverse, Karl. (2011), <i>Post-vernissage. Collections no.2.</i> [3 pièces de la collection no. 2].....	88
3.1	Gao, Ying. (2013). <i>Incertitudes.</i> [2 vêtements interactifs. Polyfluorure de vinylidène, épingles, composants électroniques.].....	89
3.2	Gao, Ying. [s. d.]. <i>(No)Where (Now)Here 1.</i> [Robe interactive. Super organza, fils photoluminescents, Polyfluorure de vinylidène, composants électroniques.].....	90
3.3	Gao, Ying. [s. d.]. <i>(No)Where (Now)Here 2.</i> [Robe interactive. Super organza, fils photoluminescents, Polyfluorure de vinylidène, composants électroniques.].....	90
3.4	Gao, Ying. [s. d.]. <i>Science is fiction.</i> Vue de l'installation lors de l'exposition <i>L'intangible en tant que matière. La mode de Ying Gao</i> [11 vêtements et 8 accessoires. Latex médical, coton enduit médical, épingles]. Montréal : Centre de design de l'UQAM.....	91
3.5	Gao, Ying. [s. d.]. <i>Les nébuleuses. Une des pièces de la série.</i> [Vêtement. Super organza].....	92
3.6	Gao, Ying. [s. d.]. <i>Un pop-up nommé Facebook.</i> [Veston et jupe pop-up. Polyfluorure de vinylidène et organdi.].....	93

RÉSUMÉ

Ce projet de recherche est consacré au travail de la designer de mode Ying Gao. Plus spécifiquement, il aborde le rapport esthétique paradoxal que nous percevons entre art et mode — ou plus largement entre art et non-art — dans sa création. En jouant sur les frontières et les limites de plusieurs disciplines, sa pratique a la particularité de se construire dans un jeu de contraste qui offre au spectateur des pistes d'interprétation paradoxales. L'objectif poursuivi dans le cadre de cette réflexion est simplement d'observer et de rendre compte de la manifestation antagoniste de cette coprésence dans son travail ainsi que de l'état de suspension esthétique qu'il induit chez le spectateur. Plus largement, notre recherche s'inscrit dans la foulée d'une réflexion sur la nature artistique de la mode qui a débuté au tournant des années 1990 autour de la question : la mode est-elle art ? Ce questionnement esthétique tentait d'expliquer la proximité de plus en plus évidente qui prenait place entre art et mode dans les pratiques de créations contemporaines sans toutefois trouver un cadre théorique qui leur permettait de témoigner de cette rencontre antagoniste et de la nature « indécidable » de l'art qui en résultait. Cette difficulté théorique a conduit le questionnement esthétique dans une impasse et a généralement amené les intellectuels à le considérer comme obsolète. En utilisant le concept de régime de visibilité de l'art théorisé par Jacques Rancière, nous pensons avoir trouvé un cadre théorique qui nous permet d'aborder et de comprendre cette dichotomie de sens et de valeurs qui existe dans le rapport esthétique que nous entretenons avec le travail de Gao. De plus, en analysant différents discours construits autour de ses objets vestimentaires — discours institutionnels, discours de l'artiste, fortune critique — nous pouvons observer que loin d'être une question dépassée, le paradoxe esthétique est plutôt omniprésent. Il est une caractéristique du travail de Gao dont on ne peut faire l'économie. C'est également lui qui confère à sa mode une portée politique.

MOTS-CLÉS : Ying Gao, design de mode conceptuel, art et non art, régime esthétique de l'art, Jacques Rancière, indécidable.

INTRODUCTION

Dans un texte intitulé « *Is Fashion Art?* », l'introduction rédigée par la chercheuse coréenne Sung Bok Kim fait ressortir de quelle façon, en présentant la première rétrospective consacrée au travail d'Yves Saint Laurent — un couturier contemporain encore vivant et professionnellement actif —, l'Institut du costume du Metropolitan Museum of Art de New York a été un acteur important dans la mise en lumière des liens esthétiques de plus en plus étroits qui existaient entre deux domaines dont les visées étaient alors considérées comme diamétralement opposées : la mode et l'art¹. Cet événement exhibait ainsi à la face du monde que la mode, produit emblématique de la société capitaliste et symbole suprême de la frivolité et de l'éphémère² dans notre imaginaire social, ne pouvait plus être considérée comme étrangère à l'Art.

Au cours des années qui ont suivi, les expositions consacrées à la mode et au vêtement contemporain dans les lieux destinés à la création artistique se sont multipliées³ ainsi que les écrits portant sur le sujet. Évidemment, le luxe et le « glamour » généralement associés à ce type d'événement semblaient cantonner la mode et l'objet vestimentaire dans cette seule identité spectaculaire dissuadant, au passage, l'étude plus approfondie du sujet. Car, en présentant dans le faste des expositions de type « blockbuster⁴ », la mode et les compagnies de luxe semblaient s'acheter des lettres de noblesse en se mettant au service de la nouvelle

¹ Sun Bok Kim, « *Is Fashion Art ?* », *Fashion Theory*, 2, no 1 (Mars 1998) : 51-71.

² Gilles Lipovetsky, *L'Empire de l'éphémère. La mode et son destin dans les sociétés modernes*, (Paris : Éditions Gallimard, 1987).

³ Sung Bok Kim nous donne d'ailleurs quelques exemples d'expositions qui, dans la foulée de la rétrospective consacrée au 25 années de carrière du couturier français Yves Saint Laurent au MET, ont porté spécifiquement sur l'art et la mode. Les plus notoires seraient, selon elle, les expositions « *Fashion and surrealism* » et « *Infra-Apparel* ». Sun Bok Kim, *loc. cit.* : 52.

⁴ Exposition dont la principale visée semble être de vouloir attirer, par le spectaculaire, des foules importantes pour engranger des revenus. Elsa Vivant, « Du musée-conservateur au musée-entrepreneur », *Téoros*, 27(3), (2008) : 44. Récupéré de <https://teoros.revues.org/82>

pensée « entrepreneuriale » qui a, depuis les années 1980, investi et transformé de plus en plus le musée selon une logique comptable capitaliste⁵. Mais, paradoxalement, cette présence spectaculaire de la mode au musée a corolairement participé à créer un intérêt et une réflexion autour de sa nature esthétique en nous confrontant sans détour à la question suivante : la mode peut-elle être considérée en tant qu'art ? Si la mode avait déjà été étudiée et exposée au musée par le passé, il s'agissait surtout de reconnaître sa nature sociologique, anthropologique, historique ou économique. Ce nouvel engouement muséal pour la mode montrait du même coup le grand vide théorique qui existait alors pour penser ou comprendre cette relation esthétique complexe aux formes plurielles. En rendant clairement perceptible les liens de proximité toujours plus grands ainsi que les frontières toujours plus floues qui se dessinent entre l'art et la mode dans les pratiques artistiques depuis la fin du 19^e siècle, ces premiers grands événements muséaux ont, par conséquent, été des acteurs importants dans la construction d'un dialogue sur la nature esthétique de l'objet mode.

Si de son côté la rencontre entre art et mode est toujours à l'ordre du jour dans la création contemporaine et dans les expositions présentées au public un peu partout à travers le monde, la question théorique de ce rapport esthétique semble, elle, être généralement considérée comme obsolète. En fait, plus largement, c'est la question esthétique tout entière, donc les questionnements relatifs à la nature de l'art, qui ne semble plus avoir le vent en poupe dans le monde académique aujourd'hui⁶. Le philosophe Arthur Danto écrivait que la tâche primordiale qui incombe à la philosophie est « de tracer les lignes de démarcation qui divisent l'univers entre les types d'objets les plus fondamentaux qui existent.⁷ » L'univers hétérogène post-moderne peut certes donner un air caduc au questionnement esthétique en nous démontrant à travers ses discours, ses institutions et ses pratiques artistiques bigarrées l'hypothèse inverse. Soit qu'il n'existe pas de ligne de démarcation fixe censée diviser clairement l'art et le non-art. À notre avis, ce constat ne postule pas la mort du

⁵ *Ibid.* : 43-52.

⁶ Dans son livre *Malaise dans l'esthétique*, Le philosophe Jacques Rancière décèle même une certaine montée des discours anti-esthétiques. Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*. (Paris : Galilée. 2004).

⁷ Arthur Coleman Danto, « Introduction », *Après la fin de l'art*. (Claude Hary-Schaeffer, trad.). (Paris : Éditions du Seuil, 1996), 19.

questionnement esthétique. Bien au contraire, cette labilité de l'art est plutôt ce qui fonde ce questionnement. Loin de témoigner de l'obsolescence de l'approche esthétique pour réfléchir à la création contemporaine, ce constat nous indique simplement qu'il faut changer la visée de notre questionnement philosophique. D'ailleurs, Danto avait lui aussi envisagé cette possibilité et il affirmait qu'il reviendrait alors à la philosophie de « montrer de quelle manière peuvent être éliminées les lignes censées diviser l'univers selon des modalités fondamentales.⁸ » C'est en ayant cette idée en tête que nous désirons consacrer la réflexion qui va suivre à l'étude du travail liminal auquel s'adonne la designer de mode Ying Gao.

Comme plusieurs pratiques artistiques contemporaines qui ne cessent de brouiller les limites entre art et non-art en jouant sur une forme d'ambiguïté ou d'hétérogénéité identitaire⁹, la pratique de Gao semble réactualiser, peut-être même à notre insu, la question esthétique des liens entre art et mode ou plus généralement entre l'art et ce qui nous apparaît comme lui étant étranger. Cette réflexion a un point d'origine très simple, un questionnement issu de notre propre expérience esthétique face à ce travail : comment est-il possible pour la mode conceptuelle¹⁰ de Ying Gao d'être à la fois perçue comme un objet d'art et un objet mode? Très largement, nous pouvons donc considérer que les pages qui vont suivre abordent la question esthétique des liens ou des échanges existant entre deux champs conçus comme théoriquement distincts ou différents : l'art et la mode. Mais, plus spécifiquement, cette recherche consistera simplement, et peut-être même à l'opposé, à observer ce qui apparaît comme une articulation aporétique d'une coprésence de l'art et de la mode dans le travail de Gao. Nous tenterons de comprendre comment l'art et la mode — ou comment l'art et le non-art — sont inextricablement et paradoxalement liés dans cette pratique qui joue sur les frontières de plusieurs disciplines. Nous postulons simplement que cette coprésence est une spécificité du travail de Gao et que, par conséquent, il devient donc impossible de tracer une

⁸ *Ibid.*

⁹ À ce sujet, voir entre autres, Thérèse St-Gelais (dir.), *L'indécidable : écarts et déplacement de l'art actuel*, (Montréal : Éditions Esse, 2008).

¹⁰ L'appellation « mode conceptuelle » ouvre un questionnement intéressant qui, en juxtaposant deux notions qui peuvent sembler contradictoire, mériterait qu'on s'y attarde plus longuement. Toutefois, dans le cadre de ce mémoire, cette dénomination a été retenue, non pas pour sa valeur polémique, mais simplement pour désigner le travail de Gao, puisque c'est généralement en ces termes que la designer et les médias parlent de sa création.

ligne qui distinguerait fondamentalement ces pratiques l'une de l'autre. Nous essayerons alors de comprendre les conditions qui nous permettent de concevoir cette articulation paradoxale.

Le travail spécifique de Gao nous est apparu comme particulièrement pertinent pour aborder la question ambiguë du rapport esthétique qui s'établit entre art et mode. Designer et professeure, Gao est une actrice importante de la création en mode actuelle. Son travail est d'ailleurs relayé internationalement par divers médias. Parmi ceux-ci, on retrouve des périodiques spécialisés de toutes sortes, que ce soit en design, en architecture, en nouvelles technologies, en arts visuels ou encore dans les magazines que l'on appelle généralement de façon réductrice « la presse féminine ». Du nombre, on retrouve des publications comme les titres *Wallpaper*, *Interni*, *K Mag*, *WIRED*, *Domus*, *METAL*, *ETC Montréal*, *dezeen*, *Vogue*, *Vanity Fair*, *Clin d'oeil* et *Marie-Claire*. Le travail de Gao trouve aussi une tribune par l'entremise de médias généralistes tels que *Radio-Canada*, *La Presse*, *The Gazette*, *Le Devoir*, *Time*, *The Guardian* ou encore *TV5*¹¹.

Cette diversité de représentation se reflète également dans les formes et les contextes variés dans lesquels son travail est présenté. Ses créations ont défilé à Montréal, Toronto, Madrid et New York lors de ce que l'on appelle les semaines de la mode. Il s'agit d'événements dédiés aux acteurs de l'industrie qui sont généralement présentés deux fois l'an dans plusieurs grandes villes à travers le monde. Lors de ces semaines, dont le calendrier s'établit en fonction de la notoriété en matière de mode dont jouissent les différentes villes, les créateurs de mode sont invités à présenter aux acheteurs potentiels et aux médias leurs dernières collections de prêt-à-porter ou encore de haute couture lorsque l'événement est présenté à Paris. En plus d'apparaître dans des contextes reliés de près à l'industrie de la mode, les vêtements conceptuels de Gao ont régulièrement été présentés dans plusieurs musées ou galeries sous la forme d'expositions individuelles ou collectives. Au nombre de ses institutions, on retrouve des galeries dédiées au textile ou aux arts de la fibre, des centres consacrés au design, des musées destinés aux beaux-arts, aux arts appliqués ou à l'art

¹¹ Le site internet de la designer présente une recension intéressante des différents articles qui ont été publiés dans la presse écrite. Pour plus de détails consultez la section « presse » du site internet <http://yinggao.ca>

contemporain, des centres d'artiste, des biennales ou des festivals localisés un peu partout dans le monde¹². Au fil des différentes expositions auxquelles la mode conceptuelle de Gao a pris part, son travail s'est retrouvé aussi bien en compagnie de celui d'autres designers de mode (Hussein Chalayan, Rei Kawakubo, Issey Miyake, Alexander McQueen ...) que celui d'artistes visuels et médiatiques (Chloé Lefebvre, Jean Dubois, Max Dean...). Son travail se déplace d'un lieu à l'autre et d'une forme de représentation à l'autre sans perdre de sa pertinence en affichant formellement son interdisciplinarité et son identité complexe.

En soi, la démarche artistique de Ying Gao se présente simplement comme une exploration formelle du vêtement qui combine à la fois le design, l'architecture et certains dispositifs multimédias. À travers le regard qu'elle pose sur le monde, elle travaille sans cesse à développer de nouveaux modèles pour la création en mode en s'appuyant du potentiel poétique et perturbateur qui peut émaner de la rencontre entre la mode et les technologies. Deux domaines qui constituent à ses yeux « les aspects les plus fragiles et éphémères de notre culture¹³ ». En observant les transformations de l'environnement urbain et social, elle semble donner à la mode et à sa frivolité essentielle une épaisseur critique, qui inversement aux apparences, a pourtant en partie porté historiquement son émergence et son développement¹⁴. Ce regard réflexif qu'elle pose sur le monde, mais aussi sur son propre travail amène cette pratique conceptuelle de la mode à tracer de nouvelles frontières avec l'art.

Bien que la question de la mode et de ces liens avec l'art ait bénéficié d'un certain intérêt théorique depuis la fin des années 1980, on peut toutefois considérer encore aujourd'hui que peu de recherches l'ont sérieusement abordée d'un point de vue esthétique ou philosophique¹⁵. En effet, peu de textes académiques ou théoriques ont comme objet

¹² Montréal, Québec, Toronto, Lausanne, Boston, New York, Stockholm, Rotterdam, Vienne, Israël, Lyon et ShenZhen sont quelques exemples de villes où son travail a été exposé. Pour une liste plus complète voir la section « expositions et shows » du site internet de la designer.

¹³ Ania Kuskowski, « Label love : Ying Gao », *Société Perrier*, (2013, 29 mai). Récupéré de <http://www.societeperrier.com/canada/montreal/label-love-ying-gao/>

¹⁴ Gilles Lipovetsky, *op. cit.*

¹⁵ On compte quelques ouvrages, dont *L'empire de l'éphémère* du philosophe français Gilles Lipovetsky, *Fashion a Philosophy* du philosophe norvégien Lars Svendsen, et quelques articles publiés dans la revue *Fashion Theory* : Gilles Lipovetsky, *L'empire de l'éphémère. La mode et son destin dans les sociétés modernes*, (Paris : Éditions Gallimard, 1987); Lars Fr. H. Svendsen, *Fashion : a*

d'étude la création en mode actuelle et certaines de ses pratiques qui, à l'instar de ce que nous propose la designer de mode Ying Gao, ne peuvent que difficilement être discernées de celles de l'art. Il s'avère donc problématique de trouver des outils théoriques pour aborder la question esthétique des pratiques issues de la tradition du paraître. Pour l'essentiel, ce que nous pouvons constater c'est que la plupart des écrits qui ont abordé la question de la mode en lien avec sa nature artistique s'inscrivaient dans une opposition de statut hiérarchique entre l'art et la mode. Ce dialogue unidirectionnel, postulant bien souvent le statut inférieur de la mode, ne permet pas à notre avis de comprendre la nature paradoxale et complexe du travail de Gao, ni les conditions qui la rendent pourtant possible à travers l'expérience esthétique que nous en faisons. Il ne sert plutôt qu'à inscrire l'art et la mode dans un rapport de confrontation qui marque la prédominance de la tradition de l'art sur la mode.¹⁶

À peu près tous les auteurs qui se sont penchés directement sur cette question ont tenté de classer la mode par rapport à un genre, une hiérarchie ou une quelconque limite qui serait propre à l'art. Cette façon de procéder pose deux problèmes. Le premier est qu'en choisissant cette voie, les auteurs se butent à l'impossibilité de trouver un critère normatif spécifique à l'art qui permettrait de justifier une telle position. Ils se tournent donc vers un jugement idiosyncrasique en s'appuyant sur un discours critique construit autour des œuvres. Ce faisant, ils placent d'emblée la mode dans une position inférieure face au genre appartenant à l'art, puisque cette dernière ne bénéficie pas de la même tradition de critique. De plus, nous croyons que cette volonté d'établir une échelle de valeurs afin de classer les genres artistiques entre eux appartient à une autre époque. Cette façon d'appréhender l'art oblitère à notre avis une de ses caractéristiques prépondérantes depuis la « modernité ». C'est-à-dire que les auteurs s'efforcent de penser la rencontre entre art et mode qu'ils perçoivent dans le travail de certains créateurs, mais en tentant de le faire, a contrario, en maintenant une ligne de démarcation fixe entre ces pratiques. Il va sans dire que cette façon de procéder mine les

philosophy, (John Irons trad.) (Londres : Reaktion Books, 2006); Sung Bok Kim, *loc. cit.*; Sandra Miller, « Fashion as art; is Fashion Art? », *Fashion Theory*, 11, no 1(mars 2007) : 25-40.

¹⁶ Parmi les textes abordant cette question notons ceux de Sung Bok Kim « Is Fashion Art ? », de Sandra Miller « Fashion as art; is Fashion Art ? », le livre de Lars Svendsen *Fashion : a philosophy* ainsi que le texte de Rainer Rochlitz « Limites et hiérarchies de l'art : œuvres d'art et publicités » qui touche plus largement à la question de la valeur artistique à attribuer aux disciplines extraartistiques.

efforts consentis pour chercher à témoigner de cette rencontre des hétérogènes. Afin d'éviter de reproduire cette voie qui nous apparaît théoriquement sans issue pour aborder notre objet d'étude, nous avons décidé d'emprunter une tout autre avenue.

À travers cette recherche, nous désirons sortir de l'affrontement hiérarchique qui divise généralement art et mode pour comprendre comment ils sont dans les faits liés au coeur des pratiques actuelles et plus spécifiquement dans celle que nous propose la designer de mode Ying Gao. Nous proposons cette réflexion comme une tentative pour trouver un cadre théorique qui nous permettrait d'aborder l'objet mode sans le hiérarchiser dans son rapport à l'objet d'art, mais sans toutefois nier que cette dichotomie de sens et de valeurs existe dans le rapport esthétique que nous entretenons avec lui. Pour y parvenir, nous croyons que l'emploi des écrits du philosophe français Jacques Rancière sur l'esthétique pourrait nous fournir une piste de réflexion tout indiquée.

À première vue, choisir la pensée de Rancière comme pierre d'assise théorique pour aborder les liens entre Art et Mode dans le travail de Gao peut paraître étrange, voire incongru. En quoi une pensée qui s'intéresse à la rencontre entre art et politique peut-elle être pertinente pour aborder notre objet d'étude? Dans un texte consacré à Rancière, Gabriel Rockhill soulignait à juste titre qu'un des grands intérêts théoriques que nous offre le travail du philosophe français sur l'esthétique réside en ce qu'il nous invite à « rompre avec les catégories dominantes¹⁷ ». Rancière pose ainsi sur l'art son regard de philosophe pour tenter de percevoir à travers le temps et les pratiques de créations les inflexions historiques que ce construit social a connues. Pour Rancière, l'art en tant qu'idée, mais aussi en tant que pratique de création, de conservation ou d'exposition relève toujours de la manière dont nous percevons idéologiquement le monde et son organisation sociopolitique.

¹⁷ Gabriel Rockhill, « Démocratie moderne et révolution esthétique. Quelques réflexions sur la causalité historique », *La philosophie déplacée. Autour de Jacques Rancière*. Colloque de Cerisy. (Peronnas : Éd. Horlieu, 2006), 335.

Quant à elle, l'esthétique est une des formes spécifiques de visibilité ou d'intelligibilité historiques par laquelle nous arrivons à concevoir l'Art¹⁸. L'esthétique prend ainsi dans les écrits de Rancière la forme d'un « régime de visibilité de l'art » qui a comme caractéristique de se construire dans un jeu de tension entre l'autonomie de l'art et son hétéronomie. C'est à travers une meilleure compréhension de cette tension ou de cette conception paradoxale de l'Art que nous pensons être en mesure d'éviter de reproduire l'impasse théorique dans laquelle les réflexions abordant les liens esthétiques entre art et mode semblent avoir mené jusqu'à présent. Ce travail philosophique de décloisonnement, nous l'aborderons dans notre recherche à travers l'idée d'« indécidable ». Cette notion qualifie le caractère paradoxal et indéterminé de certaines pratiques artistiques qui, à l'instar des créations que nous propose Gao, jouent à brouiller les frontières de l'art. Nous utiliserons ainsi ce concept pour observer la mode conceptuelle de Gao ainsi que les différents discours qui l'accompagnent, car nous pensons que cet outil théorique nous permettra de lier l'art et le non-art — donc l'art et la mode — dans un rapport de réciprocité.

Ainsi, la conception particulière de l'Art et de l'esthétique que nous propose le philosophe nous semble un choix théorique judicieux pour l'étude que nous nous apprêtons à faire du travail de Gao. Nous croyons que le « régime esthétique de l'art » et le concept d'« indécidable » qui en émane seront des outils nécessaires pour observer, comprendre et accepter non seulement la complexité identitaire de notre objet d'études, mais également le paradoxe insoluble qui en découle. Ils nous permettront également de relever les signes qui témoignent de cette articulation nouvelle que son travail façonne entre l'art et la mode. À preuve, nous verrons comment la mode conceptuelle de Gao semble remettre à l'ordre du jour pour le spectateur le questionnement esthétique que nous avons vu éclore dans le monde académique au tournant des années 1990. En choisissant d'aborder notre objet d'étude d'une façon moins traditionnelle — c'est-à-dire en passant par une pensée qui ne se penche pas spécifiquement sur les rapports entre l'art et la mode —, nous espérons que cette recherche

¹⁸ Le mot Art, écrit avec une majuscule, sert ici à marquer une conception de l'art qui est propre au régime esthétique théorisé par Rancière. L'emploi de la majuscule est donc une façon pour nous d'apporter une nuance dans l'utilisation que nous faisons du concept d'art.

contribue à l'avancement d'analyses plus approfondies sur la création en mode en stimulant la production d'un discours intellectuel nuancé et décomplexé.

D'une façon moins apparente, mais tout aussi primordiale, cette recherche emprunte également à Rancière sa façon de développer une pensée globale en partant de l'observation de pratiques singulières. Il ne s'agira donc pas pour nous d'appliquer un modèle théorique qui pourrait convenir à l'ensemble de la création en mode, ni d'affirmer au terme de cette recherche s'il s'avère judicieux ou non de considérer la mode en tant qu'art. Nous tenterons simplement, comme nous l'avons affirmé précédemment, d'observer et de comprendre comment l'art et le non-art s'articulent dans la pratique spécifique du design de la mode que nous propose Gao. En sortant des grandes catégories habituellement utilisées pour penser l'art et son histoire et en choisissant d'enraciner chaque étape de notre réflexion à partir de l'étude phénoménologique des œuvres, nous croyons être en mesure de sortir de l'antinomie qui oppose généralement l'étude spécifique du travail de certains créateurs de mode aux concepts généraux apposés à l'art.

Pour construire notre réflexion, nous proposons une démarche en trois temps. Chacun d'entre eux correspond à un événement muséal distinct que nous avons eu la chance de visiter au cours des dernières années. À la manière utilisée par Rancière pour développer sa pensée, chacune des étapes de cette démonstration théorique prendra son ancrage sur la production artistique de Gao et sa présentation dans un contexte particulier. Chaque exposition sera ainsi l'occasion en premier lieu de présenter une lecture phénoménologique de certaines œuvres. Selon la situation proposée, l'analyse des œuvres sera complétée par le discours muséal, le discours de l'artiste ou encore par une analyse des comptes rendus critiques portant sur la mode conceptuelle de Gao. Nous considérons que la médiation et les différents discours sur l'œuvre nous permettent de relever les signes du paradoxe esthétique qui se dessine dans le travail de Gao. Mais nous croyons également que ces éléments contribuent à construire l'expérience esthétique du spectateur, à savoir aussi bien le regard que nous portons, la pensée que nous produisons ou les différents affects que nous ressentons face aux objets vestimentaires singuliers que nous proposent les expositions étudiées.

À ces analyses d'œuvres, nous articulerons en second lieu une réflexion sur les liens entre Art et Mode. Cette réflexion proposera deux points de vue. Le premier, de nature philosophique, empruntera à la pensée de Rancière. Tandis que le second, de nature historico-sociologique, sera présenté à travers les écrits de Gilles Lipovetsky. Bien qu'en apparence la pensée de ce deuxième auteur semblera occuper une place de moindre importance dans la construction de notre argumentaire, nous désirons énoncer la place fondamentale que celui-ci a occupée lors du travail de recherche pour la rédaction de ce mémoire. L'analyse paradoxale du système de la mode que nous propose Lipovetsky dans son livre *L'Empire de l'éphémère* a grandement contribué à l'ensemble de notre réflexion.

Le premier chapitre posera donc le socle de notre questionnement esthétique en proposant une analyse approfondie de l'œuvre *Indice de l'indifférence*. Cette série de chemises a été présentée en 2007 au centre de diffusion Diagonale dans le cadre de l'exposition *Waking City et Indice de l'indifférence*. L'analyse détaillée de cette œuvre fera ressortir sa nature multi et pluridisciplinaire qui suggère à notre avis des possibilités interprétatives multiples et paradoxales qui sont au cœur de la pratique conceptuelle de la mode proposée par Gao. Cette analyse s'inscrit donc en opposition à la conception d'un monde théorique qui place généralement l'art et le design de mode dans des sphères d'activité parallèles qui ne peuvent se rencontrer qu'au péril de l'Art ou encore de l'inévitable transmutation de la mode en art. Bien au contraire, le travail de la designer de mode montréalaise semble plutôt se situer au confluent de plusieurs disciplines et supporter plusieurs interprétations paradoxales. Nous verrons également que l'indifférence évoquée dans le titre de l'œuvre prend à travers ces objets vestimentaires différentes facettes aux effets opposés.

Le deuxième chapitre prolonge la réflexion en se penchant sur l'exposition *Ying Gao. Art, mode et technologie* qui était à l'affiche en 2011 au Musée national des beaux-arts du Québec (MNBAQ). En portant un intérêt particulier sur le discours muséal, nous souhaitons démontrer, en passant par les régimes de visibilité de l'art proposé par Rancière, que l'indétermination esthétique perçue dans l'œuvre *Indice de l'indifférence* au premier chapitre est en fait une composante importante qui se retrouve dans l'ensemble de la production de la designer. En nous appuyant sur les écrits du philosophe français, nous tenterons de faire

ressortir que l'indétermination esthétique provient en fait d'un nœud conceptuel qui fonde le régime esthétique de l'art dans un paradoxe insoluble entre l'art et le non-art et que celui-ci provoque un malaise ou une difficulté théorique. Par la suite, nous désirons démontrer comment cette tension s'est manifestée et a influencé le développement des discours qui se sont construits autour de la question des rapports entre art et mode. Puis, nous verrons de quelle façon l'inconfort lié à ce nœud conceptuel se prolonge encore aujourd'hui dans les éléments du discours de l'exposition proposée par le MNBAQ.

Finalement, le troisième chapitre s'articule autour de l'exposition *L'intangible en tant que matière. La mode de Ying Gao* accueillie par le Centre du design de l'UQAM à l'automne 2013. En passant par ce troisième contexte d'exposition et par la fortune critique entourant cet événement, nous désirons démontrer encore une fois l'importance et l'omniprésence du questionnement esthétique que soulève l'indétermination esthétique perçue par le spectateur dans le travail de Gao. Par l'intermédiaire de nouveaux acteurs, nous tenterons donc d'observer comment cette fois la tension esthétique s'y manifeste. Au-delà de la simple constatation de la présence de l'indétermination esthétique dans la mode conceptuelle de Gao, nous aimerions, à partir de l'étude des discours médiatiques diffusés en marge de cette exposition, conclure en entamant une réflexion sur le potentiel politique que propose son travail. Bien que ce soit sous d'autres mots, ces écrits évoquent de façon répétée l'indétermination esthétique, mais aussi la reconfiguration du sensible que semblent proposer ces objets vestimentaires insolites.

CHAPITRE I

INDICE DE L'INDIFFÉRENCE

1.1 Description de l'œuvre

L'exposition *Waking City et Indice de l'indifférence* présentée à Diagonale a été pour moi l'occasion d'un premier face à face avec la mode conceptuelle de la designer Ying Gao. Debout dans cette pièce aux murs typiquement blancs, je me suis retrouvée entre deux séries de chemises tout aussi blanches qui composent *Indice de l'indifférence* [fig. 1.1 et 1.2]. Le blanc muséal, exprimant la présumée neutralité du lieu d'exposition, est réitéré dans l'installation vestimentaire, elle-même censée, comme son nom l'indique, témoigner de l'indifférence.

Dominant ainsi l'installation et l'environnement dans lequel je me trouvais, le blanc, couleur sans pigment, semblait être un élément spécifiquement choisi pour renforcer la notion d'indifférence. Quoi de plus logique et évident, puisque Gao nous signale d'emblée, avec un titre évocateur, qu'elle tente dans cette création de donner une forme tangible à cette notion intangible? L'absence de pigment coloré semblait ainsi faire écho à un désir de neutralité inhérent au concept d'indifférence. Mais, la singularité des structures présentées dans cette galerie, loin de me laisser indifférente, m'amena plutôt à considérer la possibilité d'un renversement de perspective et à adopter une attitude de méfiance envers tous jugements hâtifs qui seraient induits à partir d'évidences. Ces drôles de structures me laissaient plutôt entrevoir la possibilité que de l'indifférence pourrait naître un intérêt, comme si l'indifférence était intéressante. En effet, en y réfléchissant de nouveau, il m'est apparu que le blanc, contrairement à ce que j'ai conclu précédemment, pouvait également résulter de l'addition de toutes les fréquences du spectre solaire et, par conséquent, être formé d'un ensemble de couleurs. Le blanc peut contenir tout ou rien, être le résultat d'un tout ou de son absence, et

ainsi porter d'un même souffle l'idée d'une indifférence et de l'ensemble dans lequel cette indifférence, notre indifférence, s'inscrit. Le blanc, polysémique, revêt dans cette œuvre une valeur au potentiel paradoxal de laquelle peuvent émerger des interprétations opposées qui semblent pourtant être complémentaires.

En posant mon regard plus longuement sur la surface des objets qui m'entourent, je me suis aperçue que ce que d'entrée de jeu mon cerveau avait catégorisé comme blanc, en étant dans un premier temps indifférente aux effets produits par la rencontre de la lumière et du tissu, devenait plus complexe et nuancé quand j'y portais une attention particulière et soutenue. La lumière, émanant du haut, venait frapper la surface des vêtements, ce qui avait pour effet de projeter sur les murs des ombres à l'apparence fantomatique. Les silhouettes obscures, qui se dessinaient en arrière-plan en offrant une dichotomie avec la blancheur des cols baignés dans la lumière, participaient à créer une ambiance quelque peu dramatique. L'apposition du gris foncé tirant sur le noir et du blanc, émanant des jeux d'ombre et de lumière, laissait place à toute une variété de nuances grisâtres apportant contraste et relief à cette installation. L'ambiance tamisée engendrée par le dispositif lumineux créait ainsi un effet de clair-obscur qui détonnait avec l'idée d'indifférence. L'indifférence n'est-elle pas pourtant une notion qui évite tout effet amplificateur, qui masque et atténue la divergence au profit d'un neutre désintéret?

Les chemises, confectionnées en organdi de coton et en entoilage non tissé, étaient présentées au spectateur en deux sous-ensembles comprenant chacun cinq échantillons. Elles se faisaient face comme si les unes étaient le reflet des autres, nous laissant entendre qu'elles étaient issues des mêmes matériaux, qu'ils soient tangibles ou conceptuels. D'un côté, on retrouvait une ligne de chemises aux composantes démultipliées et à la structure asymétrique. De l'autre, une ligne de chemises décharnées à la limite de l'évanescence. En promenant mon regard sur le premier ensemble, je constatai rapidement que les transformations appliquées à la structure, principalement du côté gauche, gagnaient graduellement en importance, créant ainsi un certain déséquilibre. La poche poitrine s'allongeait peu à peu jusqu'à devenir disproportionnée, les pointes du col s'accroissaient, les plis dos étaient multipliés et leur profondeur amplifiée, tandis que la manche gauche effectuait une translation latérale de plus

en plus marquée. Au fur et à mesure que les déformations s'intensifiaient, le vêtement gagnait en ampleur et habitait l'espace de la galerie.

Le second groupe de chemises semblait posséder une logique contraire à l'ensemble précédent tout en s'inscrivant en continuité avec celui-ci. On y retrouvait toujours les mêmes matériaux, la même blancheur, la même disposition linéaire, mais, contrairement au premier groupe, la matérialité des vêtements progressait vraisemblablement selon une logique décroissante. Sur la première chemise, on pouvait voir les lanières de tissus ayant servi de canevas pour les travaux de couture. Les bandes en organdi logeaient, dans les entrelacements de fils qui composaient leur armure, chacune des piqûres servant à assembler les pièces pour donner forme au vêtement. On reconnaissait aisément la silhouette familière du col, des plis ou encore des manches. Plus nous déplaçons notre regard vers la gauche de l'installation, plus la structure des vêtements se dépouillait de sa matière pour laisser place à l'entoilage diaphane. La dernière chemise devenant presque immatérielle, comme si elle nous était simplement suggérée. Par le retrait progressif de la matière, l'importance croissante accordée au vide semblait à l'évidence, tout comme le blanc avant elle, évoquer la vacuité de l'indifférence.

Les jeux structurels successifs, présents dans les deux ensembles, modifiaient par suite l'équilibre des proportions du vêtement, engendrant au passage un rôle inédit pour certaines composantes. L'entoilage, qui est une fourniture dissimulée à l'intérieur du vêtement usuellement employée dans l'industrie de la mode pour donner corps et solidité au tissu, était ici progressivement exposé à la vue au fur et à mesure que la structure vestimentaire se complexifiait ou s'estompait. Ce qui est habituellement soustrait au regard, car purement présent pour des raisons fonctionnelles et sans grand intérêt esthétique, a été utilisée par la designer de mode d'une façon non traditionnelle dérogeant ainsi aux impératifs utilitaires de l'industrie. L'entoilage devient un matériau de transgression avec lequel la créatrice peut jouer librement en oubliant toutes contraintes extérieures outre celles qu'elle a elle-même édictées en principe créateur. Tout comme l'étrangeté des structures vestimentaires, les contre-emplois de l'entoilage devenaient un indice perceptible du caractère expérimental de cette mode conceptuelle.

Pour sa part, le dispositif d'accrochage était constitué de dix cintres en bois identiques attachés au plafond par de petits fils presque invisibles, donnant l'illusion que les vêtements flottaient dans l'espace de la galerie. Tout ne tenait que par un fil : qu'il s'agisse littéralement des chemises ou de l'idée d'indifférence qu'elles exposaient au premier regard. L'impression d'instabilité et de mouvement déjà présente dans l'asymétrie de la structure vestimentaire se trouvait amplifiée par le système d'accrochage. Suspendues par les épaules, les chemises se maintenaient comme si elles étaient en apesanteur, avec nous, autour de nous. Ainsi hissés dans les airs tels des drapeaux blancs en signe de reddition, les deux rangs de chemises flottaient l'un en face de l'autre comme si l'opulence des unes émanait en réalité du vide des autres. Comme s'ils étaient tous deux, chacune des deux faces d'une même pièce. Comment l'indifférence, cet état de neutralité, peut-elle engendrer des structures si particulières et opposées?

Bien que les chemises aient une forme et des dimensions anthropomorphiques, le volume du corps a toutefois été évacué de l'installation. Cette absence du corps pouvait aisément être interprétée comme un élément métaphorique supplémentaire employé pour représenter l'indifférence. Par la technique de suspension employée, l'artiste a fait disparaître tout volume corporel. Seuls peut-être les cintres, servant de support à la structure vestimentaire sur lesquels venaient se déposer les chemises, offraient une carrure rappelant celle des épaules humaines et esquissait un léger volume. Cependant, dès l'amorce d'une rondeur, ces répliques sommaires et fragmentaires du corps humain ne pouvaient au final que laisser les matériaux retomber vers le sol.

Comme les autres éléments analysés précédemment, l'absence du corps perpétuait le dialogue paradoxal entre les deux ensembles en se manifestant de façon différente et opposée dans chacun d'entre eux. Le fini empesé de l'organdi, tissu particulièrement visible dans le premier ensemble de chemises, amplifiait l'impression d'absence en conférant une rigidité aux vêtements, qui rappelait l'apparence inaltérée des habits neufs. Les structures vestimentaires se déployaient ainsi progressivement dans l'espace en répétant leurs propres formes, mais en s'éloignant de plus en plus de la forme humaine générique qui donne traditionnellement à la chemise sa physionomie attendue, pour présenter des silhouettes poétiquement mutantes. Pour sa part, le retrait progressif de la matière qui s'effectuait dans le

deuxième ensemble, en ne laissant au final que des formes squelettiques, nous permettait d'apprécier l'ampleur du vide qui l'habitait. Ces retranchements matériels amenaient le contour des structures vestimentaires à être de plus en plus souple et indéfini, car le tissu, substance censée unir les différents éléments entre eux, était absent. Dans chacun des groupes, l'absence de corps engendrait, malgré une logique contraire, des chemises aux structures mutantes et désolidarisées envers leur forme humaine usuelle. Et, dans un ensemble comme dans l'autre, l'indifférence avait invariablement participé à créer, peut-être malgré elle, des structures vestimentaires singulières.

Si plusieurs éléments, pris de façon isolée, semblaient d'abord avoir été choisis pour appuyer la notion d'indifférence, notamment par certaines caractéristiques pouvant être associées à l'idée de neutralité — le blanc, l'unité de couleur ou de matériaux, l'absence de corps, ou encore le vide, tous ces éléments semblaient bien au départ s'inscrire dans une cohérence objective, un désir de neutralité —, ils détenaient pourtant un potentiel d'interprétation polysémique et souvent paradoxal lorsqu'ils étaient mis en relation les uns avec les autres. On retrouvait ainsi plusieurs oppositions — le plein et le vide, la lumière et l'ombre, la présence et l'absence, la rigidité et la souplesse... À l'évidence, Gao semblait s'être amusée à disséminer conjointement dans cette installation des éléments antagonistes pour remettre en cause, comme nous l'avions entrevu précédemment, les évidences de nos certitudes et multiplier les interprétations possibles. Dans ce centre de diffusion, cette création se présentait donc à moi comme une sorte de proposition esthétique paradoxale voulant représenter les effets de l'indifférence en maintenant une tension constante et insoluble entre le concept de neutralité et sa singularité esthétique.

1.2 La chemise

En lisant sur le projet, j'apprendrai que ces dix chemises composant *Indice de l'indifférence* ont été conçues à partir d'un même étalon de référence : une chemise pour homme manufacturée, tout ce qu'il y a de plus ordinaire, composée des éléments habituels, ni plus ni moins. En effet, dans un article rédigé par la journaliste Dominique Forget et publié dans le *Journal de l'UQAM*, on apprend que « Ying Gao a demandé à son assistance Anne-

Marie Laflamme de lui procurer des chemises pour homme, les plus neutres possible.¹⁹ » Une rapide incursion dans l'histoire de la chemise nous révèle qu'elle est considérée par certains auteurs comme étant à l'origine du costume occidental. Dans son ouvrage entièrement consacré à cette pièce de la garde-robe masculine, le journaliste spécialisé en mode masculine, John de Greef, fait remonter l'apparition de la chemise au moment où « pour la première fois, l'homme fit un trou au centre d'une large bande de tissu, y passa la tête et s'en couvrit la poitrine et le dos²⁰ ». La chemise serait ainsi le premier vêtement de l'humain en tant qu'être de culture dans l'histoire. De son côté, Vittoria de Buzzaccarini perçoit historiquement le port de la chemise comme un signe de civilisation²¹. Au fil des siècles, la chemise s'est raffinée et a connu plusieurs modifications de forme, de fonction et de genre. C'est à partir du 19^e siècle que la chemise blanche standardisée, rappelant celle employée comme gabarit de base de cette création, devient un vêtement associé au travail bureaucratique des « cols blancs²² » et aux aspirations de la petite-bourgeoisie « de réussir à s'intégrer dans l'appareil social²³ ». Le motif de la chemise m'apparaît donc, à travers toutes les possibilités qu'offre la garde-robe occidentale, comme un symbole approprié pour parler de l'être humain « civilisé » et de nos démocraties libérales. En effet, pour le sociologue allemand, Max Weber²⁴, la modernité se caractérise par l'apparition et la croissance de procédés rationnels, bureaucratiques, de gestion de la vie collective.

Paradoxalement à ce qu'elle peut historiquement signifier, la chemise blanche a toutefois été sélectionnée par la designer pour ses qualités esthétiques neutres afin d'être utilisée en tant que gabarit de base pour sa création. Cet objet à la structure classique – donc

¹⁹ Dominique Forget, (2008, 27 octobre). « Autre Couture : Ying Gao a recours aux technologies pour repousser les frontières du design de mode ». *Journal L'UQAM*, 35, no 5 (2008) : 12. Récupéré de <http://www.recherche.uqam.ca/a-la-une/special-recherche-arts.pdf>

²⁰ John de Greef, *Chemises*, (Paris : Bookking international, 1989), 8.

²¹ Vittoria de Buzzaccarini, *En chemise ! : l'art de la chemise*, (Sylvie Girard, trad.). (Paris : Gentleman, 1987), 9.

²² Terme utilisé pour parler des employés de bureau en opposition aux « cols bleus » qui eux exerçaient des travaux manuels

²³ Vittoria de Buzzaccarini, *op. cit.*, 48.

²⁴ Max Weber, *Économie et société/1. Les catégories de la sociologie*. (Paris : Presse Pocket, 1995).

peu propice aux changements et à la fantaisie esthétique qui caractérisent selon le philosophe français Gilles Lipovetsky le « système de la mode²⁵ » – issu des procédés industriels de standardisation propre à la production de masse, porte en lui l'idée d'un degré zéro du design de mode qui semble correspondre d'une certaine façon, à un degré zéro de l'individualisme. Ces chemises, choisies spécifiquement pour leur style convenu et leur absence d'originalité, sont issues des procédés de standardisation par lesquels les spécificités physiques propres à chaque individu sont homogénéisées pour créer des corps moyens représentatifs d'une collectivité. Cet aplanissement des différences individuelles, dans le creuset d'un seul moule valable pour tous, annihile toutes traces de singularité. Le motif de la chemise blanche offre donc une forme esthétique pertinente capable de représenter plusieurs choses (l'individu, la structure sociale, le système de la mode...) et leur négation.

1.3 L'indifférence et les sondages d'opinion

Mais de quelle indifférence était-il question au juste dans cette salle d'exposition? À l'entrée, déposée sur une tablette, on retrouvait une feuille de papier avec quelques explications²⁶ à propos de cet *Indice de l'indifférence*. Ce projet, nous dit-on, s'inspire des sondages d'opinion que l'on retrouve en ligne, auxquels un nombre significatif d'internautes choisissent délibérément de prendre part quotidiennement pour répondre « cela m'indiffère » ou « sans opinion » à des questions d'actualité d'ordres politiques, économiques ou culturels. À titre d'exemple, nommons le quotidien *La Presse* qui invite ses lecteurs sur son site Internet à se prononcer sur la question du jour qu'il a spécifiquement formulée pour lui²⁷. Donc à travers ces dispositifs de consultation de l'opinion publique, des personnes expriment leur indifférence à des questions qui relèvent de la vie en société et qui devraient

²⁵ Dans son ouvrage consacré à la mode, Lipovetsky nous explique que l'apparition du système de la mode en Occident n'a pu avoir lieu qu'au moment où il y a « la conjonction de ces deux logiques : celle de l'éphémère et celle de la fantaisie esthétique. » Gilles Lipovetsky, *op. cit.*, 39.

²⁶ Pour consulter le document en version électronique :
http://www.ciam-arts.org/archives/archives_autres/2007_05/ExpoYingGao/

²⁷ www.lapresse.ca

logiquement²⁸ les concerner et les interpellier en tant que membre d'une collectivité. La proportion somme toute significative des votes enregistrés exprimant une absence d'opinion serait à percevoir comme un symptôme de l'indifférence grandissante des individus relativement à des enjeux de société qui transcendent leur sphère personnelle. Bref, il s'agirait d'un indice perceptible de la montée de l'individualisme, montée qu'Alexis de Tocqueville avait entrevue dans son étude sur la démocratie libérale qui prenait son essor aux États-Unis dans les années 1830. Mais, il s'agit d'une forme dégradée de l'individualisme qui s'ancre dans ce que le philosophe Charles Taylor appelle la « culture du narcissisme ». Selon Taylor, l'individualisme dans sa forme contemporaine encourage l'individu à se replier sur soi afin de chercher en lui-même sa vérité en s'appuyant sur certains éléments émanant de son idéal moral d'authenticité, oblitérant toutefois l'exigence fondamentale et incontournable d'entrer en dialogue avec autrui. L'authenticité, coupé des liens sociaux qui lui donnent un sens et une valeur en le rattachant à l'histoire et au collectif, induirait ainsi de futilités comportements égocentriques. L'indifférence perçue par Gao dans les sondages d'opinion peut être identifiée comme l'un d'entre eux.

Somme toute, il m'apparaît à la fois significatif et ironique que la mesure de l'indifférence soit établie dans cette œuvre à partir de sondages d'opinion. Cet outil prétendument neutre qui est présenté, à tort selon une perspective critique bourdieusienne²⁹, comme un gage, et non le moindre, de la science et de la démocratie. Selon la prétention des sondeurs, il serait, à l'instar du suffrage universel, l'outil permanent de consultation et d'expression de l'opinion publique le plus efficace qui soit, permettant ainsi d'informer en tout temps les gouvernants de la volonté populaire. Ce qui, par conséquent, donne l'impression que depuis l'avènement des sondages politiques dans les années 1930 aux États-Unis tout autre moyen d'expression et de mobilisation populaire serait devenu superflu, ou du moins, ne serait pas en mesure de représenter l'opinion publique aussi efficacement. Mais,

²⁸ Notre imaginaire social démocratique et libéral s'appuie sur la souveraineté populaire et sur l'égalité politique de tous les membres du corps civique à qui l'on suppose une égale compétence à répondre à des questions d'ordres politiques, que ce soit sous la forme d'un sondage ou d'un scrutin électoral. Par rapport à cet imaginaire, il est alors surprenant que des membres d'une même communauté politique s'extirpe délibérément du dialogue public.

²⁹ Pierre Bourdieu, « L'opinion publique n'existe pas », *Questions de sociologie*, (Paris : Les Éditions de Minuit, 1984), 222-235.

plutôt que de refléter la myriade des intérêts nécessairement conflictuels de la collectivité, la multiplication des sondages de tout acabit, selon des méthodes peu rigoureuses, et leur médiatisation à outrance contribuent plutôt à rendre nos sociétés consensuelles, en lénifiant à la fois la complexité des débats et en occultant les divergences d'opinions pouvant exister entre les individus³⁰. Donnant ainsi l'illusion d'une société réconciliée avec elle-même, de la fin de l'histoire³¹ en tant que dialectique oppositionnelle entre différents types de société. Quel intérêt y a-t-il dès lors à faire connaître sa voix, même dissidente? Quel poids peut-elle avoir? N'est-il pas alors préférable d'accepter (de se réfugier dans³²) le consensus qui nous est offert pour mieux vaquer à d'autres occupations privées? Après tout, le penseur libéral Benjamin Constant³³ ne disait-il pas que la liberté des Modernes se qualifiait par l'importance qu'ils accordaient au bien-être individuel et privé, contrairement à celui public et collectif des Anciens? Tout comme les dérives de l'individualisme contemporain qui, à la recherche légitime de l'authenticité, se pervertit dans un repli égoïste sur soi par refus du dialogue, les sondages peuvent servir, contrairement à leur idéal, non pas à promouvoir un débat public qui contribuerait à la vitalité démocratique, mais à produire de l'indifférence³⁴.

Afin de rendre tangible l'immatérialité de cette indifférence et de ses effets, Gao a collecté durant un mois les données statistiques provenant de l'option « cela m'indiffère »

³⁰ Ce constat est formulé à partir des idées développées par Alain Garrigou et Anne-Marie Gingras dans leur ouvrage respectif. Alain Garrigou, *L'ivresse des sondages*. (Paris : Éditions La Découverte, 2006). et Anne-Marie Gingras, *Médias et démocratie : le grand malentendu*. (Québec : Presses de l'Université du Québec, 2010).

³¹ Francis Fukuyama, « La fin de l'histoire? », *Commentaire*, automne, no 47 (1989) : 457-469.

³² Ce qui semble être l'attitude de beaucoup de sondés face à des questions sur lesquelles ils n'ont pas d'opinion particulière. Voir Daniel Gaxie, « Au-delà des apparences. Sur quelques problèmes de mesure des opinions », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 81-82, (1990) : 97-112.

³³ Benjamin Constant, « De la liberté des Anciens comparée à celle des Modernes », *Écrits politiques*. (Paris : Gallimard, 1997), 589-619.

³⁴ Bien que les petits sondages consultés par Gao ne sont pas à proprement parler de véritables sondages réalisés par des maisons spécialisées en employant une certaine méthodologie, nous considérons que leur existence et leur multiplication découlent de ces derniers et qu'ils revêtent un certain intérêt populaire en raison de leur parenté avec les sondages politiques auxquels on a accordé une certaine légitimité scientifique et démocratique.

exprimée dans divers sondages³⁵. À l'aide de logiciels mathématiques, elle a manipulé les données obtenues dans le but de modifier diverses composantes d'une chemise. En suivant une logique mathématique, dont les paramètres ont été prédéfinis par la designer, plusieurs morceaux — l'angle du col, la profondeur et le nombre de plis, la longueur de la poche, la manche, le poignet, la patte de boutonnage... — ont été modifiés quotidiennement en fonction des données recueillies. La répétition de certains éléments donne un rythme à l'oeuvre et contribue à démontrer l'accumulation de l'indifférence ambiante. Les effets de ce laisser-aller peuvent, avec un peu d'imagination, être transposés sur notre structure sociale. Avec l'indifférence, on participe à créer une société dont les résultats sont incontrôlés, car selon Gao « [p]lus on est indifférent, plus on laisse les choses arriver.³⁶ » En transposant cette idée au plan politique, on pourrait dire que de l'absence d'intérêt, pour ce qui relève du collectif, ne résulte pas l'inertie, mais plutôt qu'on laisse d'autres volontés (puissantes celles-là faut-il le dire?) travailler dans le sens de leurs intérêts. L'emploi de la chemise, en tant qu'objet polysémique, offre ainsi à Gao une base de travail significative pour formuler une critique sur la société de l'indifférence. Plutôt poétiques, les structures vestimentaires proposées dans l'oeuvre *Indice de l'indifférence* contrastent avec la froide logique et l'indifférence esthétique du procédé mathématique, rationnel, qui les a engendrées. Et, c'est conjointement avec ce processus de création que les structures inusitées obtenues peuvent, en reprenant l'expression même de la designer, « témoigner ³⁷ » de l'indifférence et de ses conséquences.

³⁵ Dans un article publié dans le *Journal L'UQAM*, Dominique Forget, nous informe que Gao aurait consulté les sondages en ligne de trois quotidiens : cyberpresse.ca, 24heures.ch et lemonde.fr. Dominique Forget, *loc. cit.*

³⁶ Propos tenus par Ying Gao au sujet du projet *Indice de l'indifférence* et recueilli par Elyette Curvalle. Elyette Curvalle, E. « L'habit fait le moine / Clothing an Era », *Plaisir de vivre / Living with Style*, 20, no 4 (2009), p. 127. Récupéré de <http://plaisirsdevivre.info/#/204/11/>

³⁷ Ying Gao, *Ying Gao. Indice de l'indifférence. Walking City*, document imprimé remis lors de l'exposition présentée du 29 mai au 9 juin 2007 au centre de diffusion Diagonale. Centre des arts et des fibres du Québec, Montréal. Récupéré de http://www.ciam-arts.org/archives/archives_autres/2007_05/ExpoYingGao/ExpoYingGao.pdf

1.4 L'indifférence esthétique

L'indifférence, exposée à Diagonale, relèverait donc, si l'on se fie aux éléments explicatifs qui accompagnaient l'œuvre, de la position apolitique du sujet dans la société, exemplifiée à partir des sondages d'opinion. Les chemises sont présentées comme autant de témoins matériels des effets paradoxalement importants que produit l'indifférence sur la collectivité en tant que désengagement de l'individu. Mais, est-ce là la seule forme d'indifférence et les seules conséquences qui y soient exposées? Est-ce que la réflexion sur l'indifférence se limite au seul domaine sociétal et aux effets ravageurs de l'individualisme moderne sur la sphère sociale? N'y aurait-il pas d'autres lectures possibles et probablement paradoxales? D'un côté, il faut admettre que ce qui est d'abord donné au regard analyste du spectateur semble s'inscrire dans un récit cohérent et unique, orienté vers la société d'indifférence. De l'autre, une réflexion approfondie portant sur les diverses composantes de l'œuvre et leurs rapports nous montrerait plutôt que la proposition de Gao est constituée de paradoxes qui multiplient les possibilités interprétatives. Le caractère singulier et l'apparence étrange des structures, pourtant désignée comme représentations matérielles de l'indifférence, s'inscrivent en porte-à-faux avec l'idée de neutralité en troublant l'uniformité logique qui semble se dégager du cadre interprétatif donné. D'emblée, ce décalage appelle le spectateur à se méfier des évidences suggérées par les présupposés de départ.

Sur le site Internet de l'artiste, on retrouve une description remaniée du projet qui amène, complémentairement à une critique de la société de l'indifférence, une réflexion supplémentaire. Conformément à ce qui a été énoncé précédemment, le projet nous est présenté comme le résultat de la rencontre orchestrée entre des données statistiques et la formulation d'un point de vue critique à propos d'un phénomène social : l'indifférence. Mais, la conjugaison de ces deux éléments prend toutefois forme, nous dit Gao, « sur fond d'exercice de style³⁸ ». Ce détail descriptif n'est pas négligeable puisqu'il ouvre plus clairement une autre piste interprétative. Ce détail provoque, encore une fois, un retournement de perspective, cette fois-ci lié au processus de création, qu'il sera pertinent de

³⁸ La description du projet débute ainsi : « Statistiques et critique sociale se rencontrent sur fond d'exercice de style dans le projet *Indice de l'indifférence* ». Ying Gao (2010). *Ying Gao — designer*. Récupéré de <http://yinggao.ca/collections/indice-de-lindifference/>

présenter en se demandant, dans un premier temps, d'où provient cette dénomination et, dans un deuxième temps, ce qu'elle signifie? Pour ce faire, nous devons faire un bref détour par la littérature.

Il suffit de jeter un rapide coup d'œil sur le travail de Gao pour noter qu'elle a pris l'habitude de citer, que ce soit directement dans le titre des œuvres ou dans les explications qui s'y rattachent, les différents ouvrages dont elle s'inspire. Les sources d'inspiration sont multiples et proviennent de différentes disciplines : le cinéma, l'anthropologie, l'architecture ou encore la littérature, pour n'en nommer que quelques-unes³⁹. C'est ainsi que l'idée d'exercices de style se rattache à l'univers littéraire de l'écrivain français Raymond Queneau⁴⁰. Dans son livre *Exercices de style*⁴¹, publié en 1947, Queneau convie le lecteur à lire, page après page, quatre-vingt-dix-neuf fois la même histoire, mais présentée de façons variées et ludiques. La contrainte y est employée comme moteur créatif en incitant l'auteur à se jouer d'elle en usant d'imagination et d'un esprit ludiquement retors pour amener la création vers de nouvelles avenues. L'élément de jeu, basé sur la découverte et une certaine forme de liberté exploratoire engendrée paradoxalement par la contrainte, est primordial pour le créateur. Il constitue également le point d'intérêt pour le lecteur, car bien que l'histoire nous soit racontée encore et encore, nous y trouvons chaque fois un plaisir renouvelé. Ces variations de style littéraires peuvent facilement être mises en relation avec la mode, en tant que phénomène qui allie nouveauté et fantaisie esthétique, et dont « la logique des changements mineurs [la] caractérise en propre⁴² ». Au début du siècle dernier, l'anthropologue Edward Sapir disait justement que « fondamentalement, la mode doit

³⁹ C'est ainsi que le projet *Playtime* a été nommé d'après un film du réalisateur Jacques Tati, le projet *Walking City* est un hommage aux projets utopiques du collectif d'architectes britanniques Archigram, le projet *Berlin Nagoya* s'inspire entre autres des concepts développés par l'anthropologue Marc Auger dans son livre *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, le projet (No)Where [Now]Here s'inspire quant à lui de l'essai *Esthétique de la disparition* de Paul Virilio et le projet *Science is fiction* s'inspire de *Science is fiction : 23 films by Jean Painlevé*.

⁴⁰ Plusieurs articles font mention d'un laboratoire de création baptisé « Exercices de style » fondé et dirigé par Gao et certains mentionnent même la filiation directe avec l'œuvre de Queneau. Voir entre autres Elyette Curvalle, *loc cit.*, 130.

⁴¹ Raymond Queneau, *Exercices de style*. (Paris : Gallimard, 1983).

⁴² Gilles Lipovetsky, *op. cit.*, 36.

s'apprécier comme variation au sein d'une série connue⁴³ ». À partir de cette perspective, le travail du designer de mode peut facilement être pensé sous l'angle de l'exercice de style et *Indice de l'indifférence* apprécié en tant que tel.

En s'inspirant de Queneau, Gao nous a donc présenté dans cette galerie, plusieurs exemplaires d'une même chose, mais sans cesse renouvelé, en explorant les possibilités offertes par le médium choisi, ici la chemise blanche. Il s'agit alors, tout comme dans l'œuvre littéraire, de présenter des variations autour d'un même objet. Les dix structures vestimentaires qui composent *Indice de l'indifférence* sont bâties sur une histoire commune, selon un principe commun, à partir d'éléments communs, tous déterminés par la designer. Tandis que leur déclinaison particulière, résultant de la statistique et du procédé mathématique, renouvelle dans chaque objet le plaisir et la surprise de redécouvrir les formes familières du connu. Gao s'est également inspirée du livre de Queneau, d'abord textuellement, pour le choix de la dénomination, puis plus fondamentalement dans la direction qu'elle souhaitait insufflée à la recherche, pour fonder un laboratoire de création basée sur une conception ludique et expérimental du design de mode⁴⁴. Certains intitulés de conférences réalisées par Gao à propos de ses créations et de sa conception du design vont dans le même sens. D'abord « Five ways to tell a story about fashion », présenté à Bâle en Suisse en 2009, puis « Exercices de style », présenté dans un premier temps à Montréal en 2012 et en Colombie en 2013, semblent s'inscrire dans le prolongement de ce

⁴³ Edward Sapir, « La mode », *Anthropologie. Tome 1 : culture et personnalité*. (C. Baudelot et P. Clinquart, trad.). (Paris : Éditions de Minuit, 1967). p.89. Récupéré de http://classiques.uqac.ca/classiques/Sapir_edward/Anthropo_1/Anthropo_1.pdf

⁴⁴ Bien que le site web exercicesdestyle.com sur lequel nous retrouvons quelques explications relativement au laboratoire de création est été remplacé par le site <http://yinggao.ca/>, nous pouvons retracer quelques fragments visuels et explicatifs sur le site internet du studio de graphisme Salutpublic. « “Exercices de Style” est un laboratoire de design de mode en lien avec l'UQAM [...]. Dans Exercices de Style, Raymond Queneau raconte la même histoire de 99 manières différentes. Ying Gao, animatrice du Lab propose d'appliquer ce principe au design de mode interactif [...]. Chez Ying Gao, le stylisme est le média, mais dans le sens plus technologique que textile du terme. Une technologie sensorielle qui donne au textile une valeur ludique et participative. Transfert de formes d'un vêtement à l'autre, dispositifs pneumatiques intégrés, camouflage à fragmentation d'intensité lumineuse sont des stratégies artistiques complexes qui ouvrent de nouvelles perspectives créatives et industrielles au design de mode. » Salut public. [s. d.]. *Exercices de style*. Récupéré de <http://www.salutpublic.be/projets/exercices-de-style>

questionnement : comment le designer de mode peut-il tirer avantage de ce renouvellement perpétuel du connu, pour dire quelque chose de nouveau et de significatif? Dans son ensemble, la pratique de Gao est un travail réflexif qui s'interroge sur le rôle du designer et du vêtement dans notre société.

En plus de nous offrir une réflexion sur l'indifférence et ses effets, *Indice de l'indifférence* ouvrirait simultanément tout un questionnement sur le design et donc sur la façon de créer et de penser la mode et son objet. Le processus de création déployé en aval par Gao s'inscrit en toute logique et de façon cohérente à la fois avec l'idée d'exercice de style et avec le concept d'indifférence inspiré des sondages d'opinion. De multiples façons, la designer semble reprendre à son compte les manières de faire des sondeurs en créant un cadre interprétatif en apparence neutre, car drapé d'un aura d'objectivité. Elle parvient à donner l'illusion d'une certaine neutralité entre autres choses par la mise en retrait du sujet créateur, dont la volonté semble disparaître derrière des procédés mathématiques dénués de subjectivité. Elle se retire du processus de création en laissant le soin aux statistiques recueillies et à un algorithme mathématique de créer de nouvelles structures. Ce n'est pas ici le jugement esthétique de Gao qui dictera le résultat final et procédera aux transformations stylistiques, mais plutôt des données statistiques hors de son contrôle, traitées de manière indépendante et objective par un ordinateur. Pour renforcer cette impression de neutralité, elle utilise également, comme nous l'avons expliqué précédemment, des matériaux, qu'ils soient tangibles ou conceptuels, possédant des caractéristiques pouvant être associées au concept de neutralité. Pourtant lorsque le spectateur analyse les différents éléments, *a priori* neutres, en les mettant en relation les uns avec les autres, il constate alors qu'ils ne sont pas neutres, mais qu'ils sont plutôt chargés de sens et que leur valeur est contradictoire.

Cette valeur paradoxale accordée aux composantes et à partir desquelles il nous est possible de percevoir qu'une tension insoluble parcourt ce projet, — la tension ne pouvant au final se résorber que si l'on ne retient pour chacune des différentes composantes qu'une seule possibilité interprétative, en limitant du même coup la complexité et le champ des possibles qu'ouvre cette œuvre — s'inscrit en résonnance avec la nature multiple et incertaine d'une création qui se situe à la fois dans la matérialisation d'un point de vue critique et l'expérimentation ludique. Même si certains éléments du processus de création ainsi que le

résultat peuvent rappeler la façon de réaliser et de présenter les sondages — manière de faire dont le but serait de conforter une certaine vision idéologique prédéterminée et encadrée qui oriente le développement de nos sociétés dites démocratiques —, le résultat obtenu se distancie toutefois des visées instrumentales que ces derniers peuvent avoir. Car contrairement à ceux-ci, — et malgré qu'il y ait affirmation d'un but précis recherché par la designer, soit témoigner de l'indifférence — elle le fait en « [laissant] le vêtement évoluer de façon inattendue⁴⁵ ». Elle se situe ainsi à contre-courant du travail qui se fait dans l'industrie de la mode où généralement le designer tente par tous les moyens de contrôler l'aspect esthétique du produit final pour augmenter les chances de succès commercial de son produit. Avec la façon de procéder employée par Gao, sans apposer de jugement ni de restriction à la forme, on peut arriver à créer quelque chose de nouveau. L'indifférence peut donc à la fois être le sujet de cette création et son moteur créatif, à la fois représenté une contrainte et une liberté, être ignorance ou innocence ludique. Le blanc peut prendre avec cette lecture un tout autre sens, celui de l'espoir. La standardisation qui mène généralement vers l'indifférence est détournée et utilisée comme un matériau malléable et transformable pouvant être employé de façon singulière afin d'ouvrir des espaces de possibilités et de sens.

Avec l'analyse de l'œuvre *Indice de l'indifférence*, nous avons voulu démontrer sa nature hétérogène ainsi que les différentes facettes de l'indifférence aux effets opposés qui la constituent. C'est d'abord une lecture politique de l'indifférence associée aux effets négatifs que l'individualisme moderne produit sur la structure sociale qui nous est montrée, puis une seconde lecture de ce même phénomène, qui semble cette fois-ci circonscrite au domaine de la mode, présente les effets positifs d'ouverture et de résistance ludique ou poétique qu'elle peut également engendrer. Les structures vestimentaires nous parlent de ce qu'elles représentent, de ce qu'elles matérialisent, mais elles rendent également visible pour le spectateur les conditions du travail qui les a vues naître. Complémentairement à une critique de la société de l'indifférence, ce projet nous permet de voir les limites, les contraintes et les possibilités imposées ou offertes pour le travail de recherche. Cette seconde lecture peut elle aussi être perçue, et peut être même encore davantage, comme relevant du politique en tant que reconfiguration des limites et des possibles généralement imposées au designer de mode

⁴⁵ Dominique Forget, *loc cit.*

par les impératifs économiques qui dominent l'industrie. D'une certaine manière, par sa mode conceptuelle Gao évoque et met en pratique une phrase, écrite par Tocqueville en 1840, qui rappelait à l'époque à l'aristocratie européenne — qui voyait dans l'égalité provenant du régime démocratique américain la source de l'ignorance et du désintérêt pour les choses de l'esprit qui selon eux caractérisent ce peuple entièrement voué à l'enrichissement pécuniaire par le développement industriel et commercial —, « qu'on ne saurait faire longtemps des progrès dans la pratique des sciences sans cultiver la théorie; que tous les arts se perfectionnent les uns par les autres, et, quelque absorbés qu'ils eussent pu être par la poursuite de l'objet principal de leurs désirs, [les Américains] auraient bientôt reconnu qu'il fallait, de temps en temps, s'en détourner pour mieux l'atteindre.⁴⁶ » Il y a chez Gao cette volonté de jouer sur plusieurs territoires, de faire autre chose que ce qui est attendu d'elle en tant que designer de mode, de tisser des liens entre l'art et la mode qui nourrissent chacune de ces sphères. C'est donc dire que ces deux sphères d'activités, qui peuvent sembler séparées, par l'apparente autonomie dont l'art jouirait, ne le sont pas, que le travail effectué dans un premier temps vers un objectif purement artistique peut par la suite trouver une seconde finalité fonctionnelle. Que la réflexion, loin d'être une perte de temps et d'argent, peut se prolonger et faire naître quelque chose d'autre.

Indice de l'indifférence est une proposition esthétique qui suggère les effets réels de l'indifférence dans notre société, mais elle montre également comment l'indifférence peut être utilisée par le designer de mode, pour développer une méthode de création qui peut être profitable pour la mode dans sa recherche perpétuelle de nouveauté. Ce projet est double, voire multiple. Il est à la fois réflexion d'une designer de mode sur notre société, mais il est également réflexion d'une designer et reconfiguration de son propre travail et donc sur sa place, son rôle, dans la société. Cette création offre plus qu'une simple réflexion, elle ouvre la voie à des possibilités autres, de percevoir, d'être et de faire. Les lectures s'intercalent les unes dans les autres et font cohabiter dans cette installation le sérieux des propos et la froide logique de la démarche mathématique, avec la légèreté du ludique et la singularité idiosyncrasique de l'individu. Avec l'élégance du dandy, Gao joue avec les limites et les

⁴⁶ Alexis de Tocqueville, « Comment l'exemple des américains ne prouve point qu'un peuple démocratique ne saurait avoir l'aptitude et du goût pour les sciences, la littérature et les arts. », *De la Démocratie en Amérique : Tome II*. (Paris : Éditions M.-Th. Génin Librairie Médicis, 1951), 50.

paradoxes pour créer des espaces de possibilités, faisant cohabiter les contraires. Pour la designer l'indifférence devient, d'un point de vue esthétique, un matériau de transgression des normes établies. Et, l'incertitude de cette œuvre, c'est-à-dire les paradoxes qui la constituent, est pour nous le fondement même de la création de Gao.

CHAPITRE II

L'INDÉTERMINATION ESTHÉTIQUE : DU RAPPORT ENTRE L'ART ET LA MODE

2.1 L'indétermination esthétique exposée au Musée national des beaux-arts du Québec

En 2011, sous la gouverne de l'historienne de l'art Esther Trépanier, le Musée national des beaux-arts du Québec (MNBAQ) a mis à l'affiche de son institution quelques expositions présentant diverses formes de rencontres entre l'art et la mode, ce qui témoignait des liens historiques existant entre ces deux domaines⁴⁷. C'est à travers une exposition consacrée au travail de Ying Gao que le musée a choisi de présenter une des formes que revêt cette rencontre art/mode à l'ère contemporaine. Cet événement muséal commissarié par Trépanier elle-même, nommée *Ying Gao. Art, mode et technologie*, rassemblait dans une même salle cinq projets de mode conceptuelle. Pour l'occasion — comme ce fut le cas au centre de diffusion Diagonale —, *Indice de l'indifférence* et *Walking city* [fig. 2.1 et fig. 2.2] ont de nouveau été réunis accompagnés cette fois des projets *Living Pod* [fig. 2.3 et fig. 2.4], *Playtime* [fig. 2.5 et fig. 2.6] et *Berlin Nagoya* [fig. 2.7 et fig. 2.8].

En passant la porte de cette salle du MNBAQ entièrement réservée au travail de Gao, nous nous retrouvions dans un espace de forme rectangulaire qui nous permettait d'apercevoir sans entraves l'ensemble des œuvres exposées. Nous retrouvions d'un côté de la pièce deux exemplaires de la robe foulard extraite du projet de vêtements modulables *Berlin-Nagoya* et de l'autre les dix chemises de la série *Indice de l'indifférence*. Immédiatement sur notre gauche se trouvaient les deux manteaux du projet *Living Pod* et finalement, leur faisant face et disposées côte à côte, les robes issues des séries *Playtime* et *Walking city*. La scénographie sobre se composait pour l'essentiel de plates-formes grises disposées autour de

⁴⁷ Nous faisons référence aux expositions *Mode et apparence dans l'art québécois, 1880-1945*, *Ying Gao, art, mode et technologie*, et *Les ballets russes de Diaghilev. Quand l'art danse avec la musique*. Ces trois expositions ont également été précédées en 2010 par la présentation de l'exposition *Haute couture. Paris, Londres, 1947-1957. L'âge d'or*.

la pièce. Chacune d'entre elles semblait avoir pour fonction de séparer et de présenter les différents projets dans un espace bien délimité. Les vêtements y étaient disposés de façon ordonnée et linéaire. Seule la série *Indice de l'indifférence* ne bénéficiait pas d'un socle pour la circonscrire, ce qui la plaçait dès lors dans un espace distinct des autres. Les pièces vestimentaires des projets interactifs, *Living Pod*, *Playtime* et *Walking City*, habillaient les six mannequins de tailleurs disposés par deux sur leur piédestal respectif. Tandis que les vêtements des projets *Berlin Nagoya* et *Indice de l'indifférence* étaient, eux, accrochés sur des cintres noirs qui semblaient léviter dans l'espace de la galerie. Ils étaient suspendus au plafond par de petits fils transparents, reprenant ainsi le système d'accrochage utilisé précédemment. À l'exception du cuir gris dans lequel les manteaux de la série *Living Pod* étaient confectionnés, et dont la couleur des socles se faisait l'écho, la blancheur des matières textiles recouvrait encore une fois l'ensemble des vêtements.

À ces quelques objets s'ajoutaient trois accessoires mis à la disposition des spectateurs. On retrouvait ainsi deux lampes de poche placées respectivement dans un bocal en verre déposé de chaque côté de la plate-forme sur laquelle trônait le couple de vêtements interactifs *Living Pod*. Pour compléter ce décor, un appareil photographique était placé devant la scène regroupant les robes du projet *Playtime*. Ces accessoires, en rien superflus, permettaient d'interagir avec les vêtements auxquels ils étaient adjoints en invitant le spectateur à les manipuler. Encore une fois, la pièce baignait dans une ambiance tamisée, rendue nécessaire entre autres pour permettre l'interaction avec certains projets. La présence des lampes-torches nous en donnait déjà un bon indice. Le degré de luminosité atténué apparaissait toutefois comme un compromis établi afin de permettre la cohabitation de projets aux exigences techniques diverses dans une seule pièce à la superficie limitée⁴⁸.

⁴⁸ Le projet *Living Pod* a été créé suite à une demande des commissaires Lynn Hughes et Jean Dubois pour l'exposition *Coefficients d'intimité*. Lors de cette exposition, les deux manteaux étaient présentés dans une pièce sans lumière où le spectateur disposait d'une lampe de poche pour découvrir à la fois ce qui se cachait dans cette pièce sombre, mais également pour interagir avec les vêtements.

2.1.1 Le titre et la mise en espace

L'organisation très ordonnée et rythmée des projets dans l'espace circonscrit de cette salle pouvait se voir, en toute logique, comme l'équivalent matérialisé de l'intitulé de cette exposition. *Ying Gao. Art, mode et technologie* se composait après tout du nom de l'artiste auquel on avait accolé, pour l'occasion, une énumération bien ordonnée et choisie afin de qualifier l'ensemble des projets exhibés. Et, plus largement encore, pour rendre compte de ce qui caractérise le travail de la designer-artiste. Si précédemment, lors de l'exposition réalisée au centre de diffusion Diagonale, le titre était formé par la juxtaposition des noms attribués respectivement aux œuvres exposées, soit *Indice de l'indifférence et Walking city*, cette fois, l'appellation choisie nous amenait à poser un regard plus global, à voir un fil conducteur entre des œuvres pourtant disposées chacune dans un environnement délimité. L'intitulé soulignait ainsi ce qui était déjà visible dans le travail de Gao, c'est-à-dire la présence récurrente de certains éléments plastiques dans des séries d'objets vestimentaires distinctement nommés. Ainsi, l'emploi répété d'une même couleur — le blanc —, de certains matériaux — le super organza par exemple — et d'un même objet — le vêtement —, d'un projet à l'autre, amenait le spectateur attentif à établir des liens de filiation entre des projets qui pouvaient pourtant sembler distincts ou issus d'une réflexion autonome. L'emploi du nom de la designer/artiste permettant ainsi d'englober tous les projets présentés sous une unité commune soit l'individu créateur.

Paradoxalement, le titre choisi (*Ying Gao. Art, mode et technologie*), malgré son apparence ordonnée et finie, témoignait également d'une certaine forme d'indétermination qui caractériserait, selon ce que nous avons avancé à la fin du précédent chapitre, le travail de Gao. L'emploi du terme « et » inséré à la fin de l'énumération nous laisse justement entendre que le travail de Gao serait pluriel puisque jouant sur plusieurs territoires à la fois. La présence de cette conjonction de coordination nous pousse à considérer, dans le cas présent, trois concepts de façon simultanée. Le titre exprimait donc la thèse que les projets exhibés relevaient à la fois de l'art, de la mode et de la technologie. À cet effet, plusieurs projets de Gao rassemblés dans cette exposition ont d'ailleurs été présentés dans des cadres variés : défilés de mode, festivals d'art numérique, expositions dans des lieux consacrés au design,

aux traditions artisanales, aux beaux-arts ou encore à la technologie⁴⁹. En prenant connaissance du titre de l'exposition, le spectateur pouvait donc légitimement s'attendre à être confronté à quelque chose de complexe qui ne pourrait se réduire à une seule identité disciplinaire, que ce soit l'art, la mode ou la technologie. Le spectateur plongeait son regard sur une création vestimentaire certes, mais formée de la coprésence de plusieurs disciplines.

Les différents éléments de médiation⁵⁰ mis en place pour l'exposition *Ying Gao. Art, mode et technologie* s'inscrivent dans un discours qui semble paradoxal, car celui-ci est formé à partir d'une double volonté aux finalités apparemment opposées. D'un côté, on distingue une intention de nommer ou définir les objets vestimentaires de Gao en tant qu'art ou en tant que pratique artistique. De l'autre, on reconnaît le désir de présenter les identités multiples de cette production artistique singulière située à la croisée de plusieurs disciplines, dont la mode est une constituante importante et revendiquée par la designer⁵¹. Cette dualité art/mode semble indiquer que les objets vestimentaires de Ying Gao en tant qu'art se perçoivent comme une aporie, comme quelque chose « d'indécidable » qui ne pourrait, au final, « être assimilé à une seule identité, à un seul territoire ou à une histoire fixe et invariable.⁵² » Le concept « d'indécidable », ainsi défini, provient de l'ouvrage collectif *L'indécidable, écarts et déplacements de l'art actuel*. Il est aisé de voir comment cette notion peut être employée pour qualifier une œuvre comme *Indice de l'indifférence*, œuvre qui permet une pluralité de lectures paradoxales, tel que nous l'avons exposé au chapitre précédent. Mais, plus fondamentalement encore, « l'indécidable » est, selon nous, un concept

⁴⁹ Par exemple, le projet *Playtime* en plus d'apparaître dans cette exposition a aussi été présenté dans un défilé lors de la semaine de la mode de Montréal, dans le court métrage artistique *The Capsule* réalisé par Athina Rachel Tsangari et dans différents lieux d'exposition comme le projet Futurotextile ou encore plus récemment au Centre de design de l'UQAM.

⁵⁰ Soit tout ce que le musée a mis en place pour guider le spectateur ou pour lui proposer une certaine lecture (disposition des objets dans la salle, cartels d'exposition, titre de l'exposition, etc.).

⁵¹ Lors d'une entrevue accordée au magazine *Night Life*, Gao définit sa pratique en énonçant distinctement que selon elle « il s'agit du design de mode dans un ordre d'idées conceptuel ». Mais elle ajoute également que sa pratique du design de mode « est inter- et multidisciplinaire. » Et donc formée à la confluence de plusieurs disciplines. Sarah Lévesques, « Exercices de style : Ying Gao crée ses propres standards », *Night Life magazine.ca*, novembre (2009). Récupéré de <http://www.nightlifemagazine.ca/magazine/view/2226>

⁵² Thérèse St-Gelais (dir.), *op. cit.*, 13.

qui permet de percevoir le travail de Gao en tant que pratique artistique, car *L'indécidable, écarts et déplacements de l'art actuel* propose avant tout de regarder « l'indécidable » en tant qu'élément commun entre des pratiques artistiques actuelles bigarrées.

Selon l'historienne de l'art Thérèse St-Gelais, ce jeu perpétuel de reconfiguration des perspectives, qui prend place à la confluence de l'art et de ce qui n'est pas lui, n'est en rien un phénomène artistique nouveau. Déjà, au début du siècle dernier, nous indique-t-elle, ce jeu se manifestait dans les mouvements artistiques qualifiés « d'avant-gardes ». Ce brouillage des frontières entre le réel et la fiction, entre l'art et le non-art, se retrouverait sous une forme exacerbée dans l'art actuel, allant jusqu'à « fragilis[er] parfois sérieusement les limites mêmes qui le définissent⁵³ ». Car, les « écarts et déplacements », évoqués dans le titre de l'ouvrage dirigé par St-Gelais, sont entrevus comme des éléments qui « participent du caractère même de l'art qui se fait maintenant, allant au-delà de particularités ciblées à l'intérieur d'une production qui appartiendrait à une époque ou à un lieu⁵⁴ ». « L'indécidable » est donc pressenti comme quelque chose qui construit notre perception de ce qui fait ou de ce qu'est l'Art. Et, en tant que pratique perçue et présentée comme artistique dans une institution muséale réservée à cet effet, il est donc permis d'entrevoir que le design de mode conceptuel de Gao contribue à cette logique de reconfiguration des limites de l'art.

2.2 L'indécidable et son fondement théorique

Afin d'approfondir davantage notre réflexion, il est important de spécifier que le concept d'indécidable est directement emprunté aux écrits du philosophe français Jacques

⁵³ « Depuis le début du 20^e siècle et des avants-gardes [...], l'art n'a cessé de brouiller les frontières entre le réel et la fiction, ce que la dernière décennie a toutefois mis en évidence de différentes manières en fragilisant parfois sérieusement les limites mêmes qui le définissent. » *Ibid.*, 14.

⁵⁴ *Ibid.*, 13.

Rancière⁵⁵. Cette idée est issue, entre autres, de son livre *Malaise dans l'esthétique*⁵⁶. Pour bien saisir les implications sous-jacentes à ce concept, « l'indécidable » doit être mis en lien avec les modalités proposées par le philosophe pour penser le concept d'art, qui relèvent, non pas uniquement de préoccupations qui seraient propres à l'art, mais d'abord et avant tout de la manière dont nous percevons idéologiquement le monde et son organisation sociopolitique⁵⁷. Selon Rancière, l'art est une idée qui peut être appréhendée par ce qu'il appelle un régime d'identification ou un régime de visibilité de l'art. Ce concept, il le définit comme « un rapport spécifique entre des pratiques, des formes de visibilité et des modes d'intelligibilité qui permettent d'identifier leurs produits comme appartenant à l'art ou à un art.⁵⁸ » En d'autres mots, nous pourrions dire qu'un régime de visibilité prend place selon un imaginaire social donné qui amène les individus socialisés dans cet imaginaire à percevoir certains actes, comportements ou objets comme relevant d'une catégorie nommée « art ». Dans l'histoire artistique occidentale, Rancière distingue d'ailleurs trois de ces grands régimes, soit le régime éthique (celui de l'absence de l'art), le régime représentatif (celui de l'art au pluriel ou des Beaux-Arts) et le régime esthétique (celui de l'Art au singulier). Ce que chacun de ces régimes sous-tend est une conception particulière de l'art qui, si nous voulons en comprendre les fondements, doit être regardée en fonction de l'organisation sociale avec laquelle elle s'accorde.

2.2.1 L'indécidable et le régime esthétique de l'art

Lorsqu'on évoque l'« indécidable » en tant qu'élément constitutif de l'art, on réfère ainsi à une certaine conception de l'art, à une pensée, qui permet de percevoir l'indécidable

⁵⁵ « Cet "indécidable", plusieurs auteurs du présent ouvrage l'empruntent à Jacques Rancière (*Malaise dans l'esthétique*, 2004), alors qu'il commente cette zone limite entre l'art et le non-art, laquelle s'avère déterminante parce qu'elle en génère la fonction critique. » *Ibid.*

⁵⁶ Jacques Rancière, *op. cit.*

⁵⁷ Rancière affirme, à la fin du texte d'introduction de son livre *Malaise dans l'esthétique*, que « [l']enjeu, ici, ne touche donc pas aux seules choses de l'art mais aux manières dont, aujourd'hui, notre monde se donne à percevoir et dont les pouvoirs affirment leur légitimité. » *Ibid.*, 26.

⁵⁸ *Ibid.*, 43.

comme une de ces constituantes. Et, cette caractéristique de l'art commence à apparaître au 18^e siècle, nous dit Rancière, avec une révolution esthétique qui vient bouleverser l'ordre hiérarchique du régime représentatif, qui s'incarnait alors dans le système normé des beaux-arts. Dans ce système balisé, l'idée de l'art s'y conjugue au pluriel. On perçoit donc des arts qui peuvent être distingués et hiérarchisés selon des manières de faire et de voir, car chaque individu et chaque chose occupent dans cette organisation une place spécifique et bien définie selon une règle, la *mimesis*⁵⁹.

Le nouveau régime esthétique qui se substitue aux beaux-arts, dominés par la *mimesis*, est celui où l'idée de l'Art au singulier apparaît et vient remplacer le pluriel des beaux-arts en s'établissant non plus selon une règle, mais selon une sensibilité particulière ou une « sphère d'expérience spécifique »⁶⁰. Et, cette appréhension sensible du monde présuppose, nous dit Rancière, une certaine forme d'égalité : « égalité de tous les sujets, définition d'une forme de jugement déliée des hiérarchies de la connaissance et de celles de la vie sociale.⁶¹ » L'esthétique est cette perception sensible et directe du monde, qui postule les bases d'une égalité qui est à la fois individuelle et collective, en faisant fi d'un ordre hiérarchique transcendant ou naturel. Cette égalité va de pair avec une nouvelle forme d'organisation sociale, la démocratie, dans laquelle les places et les occupations de chacun ne sont plus définies et déterminées de façon permanente et hétéronome. Cette nouvelle organisation sociale présuppose également une nouvelle représentation de la nature humaine fondée sur une certaine idée de l'égalité. Cette égalité démocratique doit être pensée dans le rapport conjoint qu'il établit entre politique et philosophie. Car ces deux éléments sont, selon Cornelius Castoriadis, consubstantiels. « Philosophie et politique naissent ensemble [...] portées par un même mouvement, le mouvement vers l'autonomie individuelle et

⁵⁹ « Les beaux-arts sont dits tels parce que les lois de la *mimesis* y définissent un rapport réglé entre une manière de faire — une *poiesis* — et une manière d'être — une *aisthesis* — qui est affectée par elle. Ce rapport à trois, dont le garant se nomme « nature humaine », définit un régime d'identification des arts, celui que j'ai proposé d'appeler régime représentatif. » *Ibid.*, 16.

⁶⁰ « [L]a propriété d'être de l'art dans le régime esthétique de l'art n'est plus donnée par des critères de perfection technique mais par l'assignation à une certaine forme d'appréhension sensible. » *Ibid.*, 44.

⁶¹ Jacques Rancière, (2009), « L'art du possible », *Tant pis pour les gens fatigués. Entretiens*. (Paris : Éd. Amsterdam, 2009), 589.

collective⁶² » qui est celui qui appartient en propre à la démocratie. Le régime esthétique de l'art est conjoint de cette organisation sociale dans la mesure où l'individu se conçoit non plus selon l'honneur octroyé par un statut hiérarchique, mais bien davantage selon l'idée moderne d'une dignité inhérente à tout être humain⁶³ et donc d'une certaine forme d'égalité. Cette égalité se conjugue avec une conception de l'individu ou de l'individualité — ma façon d'être propre à moi-même — qui ne s'établit plus selon des critères sociaux extérieurs à ma personne, mais plutôt à l'intérieur de moi-même. Pourtant comme nous le rappelle Taylor, l'individualité ne peut se construire que dans un rapport avec autrui. « Ma propre identité dépend essentiellement de mes relations dialogiques avec les autres.⁶⁴ » L'identité se bâtit donc dans un rapport conjoint entre l'autonomie de l'individu (la reconnaissance accordée à sa singularité le distinguant des autres individus) et son hétéronomie (cette reconnaissance n'est possible que par ce que cet individu fait partie d'une société). Selon Taylor, cette nouvelle conception de l'individu entraîne du même coup l'émergence d'un questionnement axé sur la reconnaissance. C'est au moment où l'identité cesse d'être assurée par un ordre social hiérarchique transcendant qu'émerge la question de l'identité ainsi que l'importance accordée à sa reconnaissance. Parallèlement, il en va de même avec l'art qui, dans le régime esthétique, pour fonder l'idée absolue de son autonomie doit pour ce faire abolir tous critères qui le sépare absolument du non-art. La question de la reconnaissance de l'art émerge donc au moment où les limites qui définissent l'art ne sont plus définitives, mais plutôt en constante redéfinition.

Au-delà de l'idée d'un art en continuelle mouvance que l'esthétique propose, il est important de saisir pleinement l'ambiguïté sur laquelle repose ce régime. Le régime esthétique de l'art est ainsi empreint d'un paradoxe dans lequel l'autonomie de l'art (l'idée qu'on se fait de l'Art comme une chose à part et absolument différente des autres choses qui forment le reste du monde) est inextricablement liée à son hétéronomie (depuis que l'art a atteint cette autonomie conceptuelle, elle ne cesse pourtant d'inclure dans ses rangs des

⁶² Cornelius Castoriadis, « Nature et valeur de l'égalité », *Domaines de l'homme. Les carrefours du labyrinthe 2*. (Paris : Éditions du Seuil, 1986), 307.

⁶³ Charles Taylor, *Grandeur et misère de la modernité*. (Charlotte Melançon, trad.). (Montréal : Bellarmin, 1992), 63.

⁶⁴ *Ibid.*, 65

choses triviales). Dans la mesure où, « [l']autonomie de l'expérience esthétique qui fonde l'idée de l'Art comme réalité autonome s'y accompagne de la suppression de tout critère pragmatique séparant le domaine de l'art et celui du non-art.⁶⁵ » C'est donc dire que « dans ce régime, l'art est de l'art pour autant qu'il est aussi du non-art, autre chose que de l'art.⁶⁶ » Et, il appert que dans le régime esthétique cette autre chose est indéterminée. C'est d'ailleurs cette indétermination esthétique paradoxale que le concept d'indécidable se propose d'identifier et à la lumière duquel nous proposons de considérer le travail de Gao, travail situé à la croisée de plusieurs disciplines qui peuvent manifestement être identifiées, mais non démêlées ou différenciées les unes des autres. À ce chapitre, l'art contemporain⁶⁷ nous apparaît probablement comme la forme artistique la plus emblématique de cette contradiction esthétique originelle sur laquelle repose l'indétermination, car il est justement pour Rancière « l'art défini par l'effacement des limites entre les spécificités des arts, par l'effacement de la visibilité de l'art comme pratique distincte⁶⁸ ». Bien qu'étant une forme emblématique de ce régime, l'art contemporain n'en marque pas le commencement ni ne l'épuise. Il ne fait que prolonger la logique du régime esthétique de l'art qui s'est entamé au courant du 18^e siècle de

⁶⁵ Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*. (Paris : Galilée, 2004), 60.

⁶⁶ *Ibid.*, 53.

⁶⁷ Les années 1990 ont à cet effet donné lieu à un débat autour de l'art contemporain et de sa reconnaissance. Plusieurs ouvrages ont d'ailleurs été publiés à ce sujet. On retrouve des titres comme *La haine de l'art*, *La crise de l'art contemporain : utopie, démocratie et comédie*, *La querelle de l'art contemporain* ou encore plus récemment *Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain*. Dans l'article « Crise, faillite, haine ou jeu? L'art contemporain entre démesure et indifférence », Stephen Wright présente certains arguments de cette querelle dans le contexte français. « Longtemps, les attaques contre l'art étaient réservées aux livres d'or. C'est au début des années 1990 que le consensus s'est rompu et que la question de la légitimité de l'art contemporain s'est posée en France. À partir de cette date, un débat nourri s'est ouvert dans les pages d'un grand nombre de revues [...]. L'art contemporain serait ennuyeux, sans contenu, une pure création du marché, bref le règne du n'importe quoi. Cette polémique n'est pas propre à la France, [...]. Elle est presque inévitable dès lors que l'État subventionne des oeuvres qu'une partie des citoyens n'identifie pas comme telles. Il en va des liens qu'entretient la société avec l'image que lui renvoient d'elle-même ses oeuvres d'art, de la contribution de l'art vivant à la conscience de son époque. » Stephen Wright, « Crise, faillite, haine ou jeu? L'art contemporain entre démesure et indifférence », *Parachute*, juillet-septembre, no 91(1998) : 70-71. Récupéré de EBSCOhost Art Source Publications.

⁶⁸ Jacques Rancière, « L'art du possible », *Tant pis pour les gens fatigués. Entretiens*. (Paris : Éd. Amsterdam, 2009), 589.

concert avec la révolution esthétique qui a alors, avec le Romantisme, opposé au rationalisme atomisant des Lumières, la communauté du sentiment esthétique⁶⁹.

2.3 Incompréhension et méprise : l'historique impasse entourant les réflexions sur la nature esthétique de la mode.

Bien que les différents écrits de Rancière n'abordent pas la question spécifique des liens entre l'art et la mode⁷⁰, sa façon particulière de concevoir l'art par l'entremise des régimes de visibilité, c'est-à-dire dans le rapport sociopolitique de l'art au monde⁷¹, semble un terreau fertile pour aborder avec un regard différent la question esthétique souvent formulée ainsi : la mode est-elle art⁷²? S'il faut admettre que nous n'en sommes plus aujourd'hui à nier que la mode peut être un sujet d'étude pertinent⁷³, la question de sa valeur esthétique d'un point de vue théorique demeure toutefois problématique. Et ce, malgré le fait que la mode et son objet le plus emblématique, le vêtement, soient depuis un certain temps déjà entrés dans les pratiques artistiques et les institutions réservées à l'art⁷⁴. Cette question théorique irrésolue — dont la présence nous semble latente dans l'exposition *Ying Gao. Art*

⁶⁹ Charles Taylor, *op. cit.*, 39-45.

⁷⁰ Toutefois, Rancière aborde à plusieurs reprises dans ses écrits les arts décoratifs. On retrouve également un texte, « La surface du design », consacré entièrement à l'ambivalence du design à travers une lecture comparative du travail graphique réalisé par Peter Behrens et la poésie de Stéphane Mallarmé, dans son livre *Le destin des images*.

⁷¹ Puisque l'art ne se restreint pas ici à être entrevu comme une chose propre au seul domaine artistique et qu'il est pensé à partir du rapport conflictuel qui s'établit entre l'art et le non-art.

⁷² Posée de cette façon, la question esthétique des rapports entre art et mode est hautement problématique et démontre clairement selon nous une incompatibilité théorique avec le régime esthétique de l'art proposé par Rancière. Nous présentons le questionnement sous cette forme puisque c'est à partir de cette formulation qu'elle a souvent été pensée.

⁷³ Le philosophe français Gilles Lipovetsky ouvre la présentation de son livre consacré à la mode en déplorant le peu d'intérêt démontré par les intellectuels envers ce phénomène pourtant omniprésent dans nos sociétés occidentales. Il écrit : « [s]phère ontologiquement et socialement inférieure, elle ne mérite pas l'investigation problématique, question superficielle, elle décourage l'approche conceptuelle; la mode est ce qui suscite le réflexe critique avant l'étude objective, on l'évoque principalement en vue de la fustiger, de marquer sa distance, de déplorer l'hébétéude des hommes et le vice des affaires ; la mode c'est toujours les autres. » Gilles Lipovetsky, *op. cit.*, 11.

⁷⁴ À cet effet, les différentes expositions présentées au MNBAQ mettant à l'honneur la mode et le vêtement en sont de bons exemples.

*mode et technologie*⁷⁵ — a cours dans les milieux intellectuels de façon plus récurrente depuis les années 1980. C'est à cette période que *The Metropolitan Museum of Art*, par l'entremise de son Institut du Costume, a présenté pour la première fois dans son enceinte le travail d'un couturier contemporain en organisant une exposition rétrospective consacrée aux vingt-cinq années de carrière d'Yves Saint Laurent. Le problème qui s'est alors posé, c'est que le vêtement, qui avait auparavant fait son entrée au musée, mais en tant « qu'objet historique⁷⁶ », devenait maintenant, à l'image des autres pratiques artistiques, un objet à apprécier pour sa valeur et sa pertinence « esthétique » actuelle, énonçant du même coup la question fatidique : la mode est-elle art?

La lecture de différents textes et articles abordant directement la question des rapports ou des liens entre art et mode sous cet angle suggère cependant un même constat : aborder la mode par l'esthétique mène systématiquement à une impasse. Cette impasse prend généralement la forme d'un discours composé d'éléments contradictoires ou encore par la simple affirmation d'évidences. Dès lors qu'il a été démontré que la pensée esthétique mène vers une voie sans issue, il peut sembler plus sage et pertinent d'évacuer simplement la question esthétique en la considérant comme obsolète et non pertinente. C'est entre autres la voie privilégiée pour l'exposition *Ying Gao. Art, mode et technologie*. L'aporie théorique serait oblitérée par un pragmatisme concret. Mais, peut-on réellement ignorer la question esthétique, si, comme Rancière le suggère, elle rend possible et désigne justement le régime de visibilité paradoxal qui nous permet d'identifier ce qu'est l'art? Comment alors penser les

⁷⁵ Même si le discours officiel du musée n'aborde pas ce questionnement et choisit simplement de ne pas s'en préoccuper, le texte « La mode sur les territoires de l'art » rédigé dans le catalogue d'exposition par Trépanier (texte que nous présenterons subséquemment au cours de notre analyse) ainsi que les divers éléments de médiation et de présentation paradoxaux nous ramènent tout de même à cette question. En proposant un discours formé d'éléments antagonistes qui tente de marquer une différence entre le travail artistique proposé par Gao et celui généralement réalisé par les designers de mode, la commissaire réactive la question du statut artistique de la mode et démontre le malaise que cette question peut encore susciter aujourd'hui.

⁷⁶ « La "mode de cent ans" devient un objet d'histoire, et cette historicisation lui permet de faire son entrée au musée. Ses créations deviennent des objets d'études pour la sociologie, l'anthropologie et l'histoire de l'art en ce qu'elles témoignent non seulement d'une époque, d'une conjoncture sociale, d'un contexte et d'un processus de création, mais aussi de la vision de créateurs qui ont souvent croisé celle des artistes de leur temps. » Esther Trépanier, « La mode sur les territoires de l'art », *Ying Gao. Art, mode et technologie*. [Catalogue d'exposition]. (Québec : Musée national des beaux-arts du Québec, 2011), 14.

liens entre art et mode en dehors de l'esthétique si elle est proprement cette révolution qui permet leur rencontre immédiate en détruisant l'ordre hiérarchique du système normé des beaux-arts?

À la lumière des lectures effectuées, nous pensons que, loin de démontrer la faillite de l'esthétique, les textes qui abordent directement la question du statut artistique de la mode illustrent plutôt l'insuccès de leurs auteurs à accepter la nature paradoxale de ce régime. Pour comprendre le discours esthétique qui a émergé au 18^e siècle, Rancière nous dit qu'il faut d'abord être en mesure de voir l'esthétique pour ce qu'elle est, c'est-à-dire « la pensée du désordre nouveau.⁷⁷ » Esthétique n'est donc pas le nom d'une discipline intellectuelle, ni d'une pensée de la sensibilité⁷⁸, ni celui d'une caractéristique ou d'une fonction qui seraient propres à l'art. Elle est « le nom d'un régime d'identification spécifique de l'art. [Un] régime [que] les philosophes, à partir de Kant, se sont attachés à [...] penser.⁷⁹ » Et, « [i]ls ont pensé cette révolution sur le mode d'un défi pour la pensée.⁸⁰ » Selon Rancière, l'incompréhension ou le malaise entraîné par cette difficulté conceptuelle pourtant constitutive de l'art serait aujourd'hui à la base d'un ressentiment esthétique. Ce ressentiment, Rancière le perçoit dans la multitude d'écrits qui ne cessent de proclamer la fin de l'esthétique ou encore de l'accuser des pires maux⁸¹. Dans l'introduction de son livre *Malaise dans l'esthétique*, Rancière propose donc de déconstruire la logique du discours antiesthétique contemporain pour être en mesure de « comprendre à la fois ce qu'esthétique signifie et ce qui motive l'animosité que son nom suscite aujourd'hui.⁸² » Ces discours peuvent, selon Rancière, être reliés ensemble

⁷⁷ Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*. (Paris : Galilée, 2004), 23.

⁷⁸ « L'esthétique n'est pas la pensée de la "sensibilité". Elle est la pensée du sensorium paradoxal qui permet désormais de définir les choses de l'art. Ce sensorium est celui d'une nature humaine perdue, c'est-à-dire d'une norme d'adéquation perdue entre une faculté active et une faculté réceptrice » *Ibid.*, 21-22.

⁷⁹ *Ibid.*, 17.

⁸⁰ *Ibid.*, 20-21.

⁸¹ « L'esthétique a mauvaise réputation. Il ne se passe guère une année sans qu'un ouvrage nouveau proclame soit la fin de son temps, soit la perpétuation de ses méfaits. Dans l'un ou l'autre cas, l'accusation est la même. L'esthétique serait le discours captieux par lequel la philosophie ou une certaine philosophie détourne à son profit le sens des œuvres de l'art et des jugements de goût. Si l'accusation est constante, ses attendus varient. » *Ibid.*, 9.

⁸² *Ibid.*, 15.

par une volonté partagée de mettre chaque chose à sa place en refusant la confusion engendrée par la nature paradoxale du régime esthétique de l'art. C'est pourquoi ce dernier les désigne en employant la locution théories de la distinction⁸³.

En nous guidant des arguments avancés par Rancière, nous présenterons trois textes qui abordent la question du statut artistique de la mode en tâchant de mettre en lumière la façon dont ces discours se rapprochent de la pensée antiesthétique en voulant résorber le nœud conceptuel qui forme pourtant le régime esthétique, afin d'être en mesure de distinguer l'art de la mode ou encore de reconnaître la spécificité de la mode en tant qu'art. Ces trois textes — « Is Fashion Art? » de Sun Bok Kim⁸⁴, un chapitre du livre *Fashion a philosophy*, intitulé « Fashion and Art », du philosophe Norvégien Lars Svendsen⁸⁵ et « Fashion as art; is Fashion Art? » de Sandra Miller⁸⁶ — ont été choisis pour exposer le développement théorique de la question esthétique entourant la mode car, contrairement au discours formulé au MNBAQ (qui semble davantage s'inscrire dans la lignée des discours qui proclament la fin de l'esthétique), ils abordent chacun de façon directe cette même question : la mode est-elle art? Nous désirons ainsi démontrer à travers eux que la construction du discours esthétique autour de ce questionnement n'échappe pas à cette envie de mettre de l'ordre pour résoudre l'apparente confusion esthétique. Ce malaise pourrait bien, encore aujourd'hui, faire obstacle à la construction d'une pensée libre et décomplexée autour de cette rencontre entre art et mode en prolongeant plutôt l'éternelle opposition de valeurs ou de genre propre au régime représentatif. En effet, l'aporie de la question esthétique peut amener les théoriciens de l'art à tenter de se réfugier, pour dénouer l'impasse, dans une conception de l'art où justement les catégories « art » et « non-art » reçoivent des réponses claires et rassurantes. Mais c'est alors

⁸³ « Les pages qui suivent opposent à ces théories de la distinction une thèse simple : la confusion qu'elles dénoncent, au nom d'une pensée qui met chaque chose dans son élément propre, est en fait le nœud même par lequel pensées, pratiques et affects se trouvent institués et pourvus de leur territoire ou de leur objet "propre". Si "esthétique" est le nom d'une confusion, cette "confusion" est en fait ce qui nous permet d'identifier les objets, les modes d'expérience et les formes de pensée de l'art que nous prétendons isoler pour la dénoncer. » *Ibid.*, 12.

⁸⁴ Sun Bok Kim, *loc. cit.*

⁸⁵ Lars F. H. Svendsen, *Fashion : a philosophy*. (John Irons, trad.). (Londres : Reaktion Books, 2006).

⁸⁶ Sandra Miller, « Fashion as art; is Fashion Art? », *Fashion Theory*, 11, no 1(2007) : 25-40. Récupéré de H. W. Wilson Databases

nié la spécificité du régime esthétique en formulant des réponses inadéquates. Le bannissement de l'esthétique qui peut s'en suivre, bien loin d'être le signe de son dépassement, est plutôt pour nous le prolongement de cette incompréhension qui nous ramène inlassablement, et ce malgré une volonté qui est toute autre, à marquer la dichotomie entre art et mode. Voyons maintenant comment les différents arguments se déploient.

2.3.1 « Is Fashion Art ? » et le concept d'esthétique

Premier en liste, le texte « Is Fashion Art? », écrit à la fin des années 1990 par Sung Bok Kim, interroge directement, comme son titre l'indique, la nature artistique de la mode. Selon l'auteure, la multiplication du nombre d'expositions muséales mettant de l'avant les qualités visuelles pouvant être conférées à l'objet mode a soulevé certaines questions. Est-ce que la mode et l'art partagent des valeurs et des concepts sous-jacents? Quels éléments ont-ils en communs? Quels éléments sont distincts? Ces questions ont corolairement exposé le flagrant déficit théorique qui existait entre l'étude des objets de l'art et ceux de la mode à partir d'un point de vue esthétique. Et, c'est cette lacune théorique, pense l'auteure, qui nourrirait le caractère controversé de ce questionnement. À partir de ce constat, le but poursuivi par Kim est donc de palier ce manque théorique en entamant le développement d'une théorie critique de la mode en tant que domaine d'étude esthétique. En étudiant les textes de nature critique produits dans le champ de la mode et en les comparant avec ceux produits dans le champ de l'art, elle désire démontrer l'existence et le développement d'une critique esthétique, qu'elle définit comme un discours informé et organisé⁸⁷ autour de la mode. Selon elle, cette étude du discours esthétique et la présence même de ce discours permettraient alors de confirmer la mode en tant qu'objet de recherche esthétique valable.

Les arguments proposés par Kim tendent à démontrer que l'esthétique est définie en tant qu'élément visuel ou en tant que composante identifiable qui ne serait pas propre aux seules choses de l'art, puisque l'esthétique serait également un élément très important de la

⁸⁷ « If we agree that aesthetic criticism can be defined as “informed and organized talk about art” (Feldman 1973), then this study may indeed serve as a foundation for an informed and organized discussion of aesthetic criticism of fashion. ». Sun Bok Kim, *loc. cit.* : 52-53.

mode⁸⁸. D'entrée de jeu, nous pouvons constater que l'idée d'esthétique utilisée par l'auteure est bien différente de celle proposée par Rancière⁸⁹ pour qui l'esthétique essaie de développer une pensée qui exprime « une mutation contradictoire dans le statut des œuvres⁹⁰ ». Ce n'est pas une pensée qui consisterait à établir ou à distinguer des éléments qui seraient attribuables à l'esthétique.

Cette conception de l'esthétique amènera Kim à exposer, par divers arguments, la nouvelle nature « ouverte » de l'art qu'elle qualifie en employant le qualificatif « postmoderne ». L'appellation « art postmoderne » désigne alors l'éclatement disciplinaire visible dans les pratiques artistiques contemporaines marquées par le pluralisme et la diversité. Cette « ouverture » de l'art correspond ainsi au même phénomène de reconfiguration des limites de l'art dont parle le concept « d'indécidable ». Par contre, cet éclatement des frontières de l'art serait pour Kim propre à l'ère postmoderne. Cette entrée de l'art dans la postmodernité, qu'elle situe au tournant des années 1990⁹¹, ne nous permettrait plus dès lors de trouver un critère technique capable de distinguer la mode de l'art. Mais, le découpage historique proposé par Kim pour démontrer sa thèse en vient à masquer la spécificité du régime esthétique de l'art qui permettrait d'éclairer les fondements de cet

⁸⁸ Dès le début de son texte, Kim se réfère entre autres à l'historienne de l'art Anne Hollander pour qui l'esthétique est un élément essentiel de la mode dont l'importance accordée à son impact visuel en est le témoin. « *What has been most notably overlooked in fashion research, however, is arguably fashion's most important feature, namely, "the aesthetic". As the art historian Anne Hollander has pointed out, the essential aspect of clothing is its visual impact* ». Elle continue par la suite avec une affirmation de George B. Sproles, spécialisé en études du comportement, qui affirme que les esthéticiens ne prêtent pas suffisamment attention à la mode comme phénomène esthétique puisque pour eux l'esthétique se rapporte uniquement à l'art. Pourtant, selon Sproles, la mode est un produit esthétique. Par conséquent, il affirme que toute théorie de la mode devra nécessairement inclure des composantes esthétiques. : « *The approaches of the aesthetician are easily overlooked when analyzing fashion, since aesthetics is thought of as the study of art, not fashion. This is a serious oversight, for fashions are aesthetic products and any theory of fashion will necessarily include aesthetic components* ». Ibid. : 52.

⁸⁹ Il en sera ainsi pour tous les textes à l'étude. L'esthétique est généralement entendue comme un élément artistique pouvant être identifié ou comme une discipline.

⁹⁰ Jacques Rancière, *op. cit.*, 18.

⁹¹ « From the preceding conversation, it may be concluded that Vreeland seeks to maintain a distinction between art and fashion according to her understanding of the two realms. This same distinction might prove unacceptable today, since conceptions of art have changed drastically since the 1980s under the influence of postmodernism. » Sun Bok Kim, *loc. cit.* : 54.

important changement de paradigme. En effet, cette dernière suggère de concevoir l'art postmoderne comme étant d'une nature différente ou en rupture avec ce qui prévalait auparavant. Kim achèvera son analyse en déclarant que les écrits qu'elle a étudiés démontrent bien que pour parler de la mode, les auteurs utilisent la même terminologie et les mêmes catégories que celle des critiques d'art postmodernes. Elle suggère de ce fait que certains éléments qui autrefois étaient considérés comme extérieurs au domaine esthétique en feraient aujourd'hui partie. Cette démonstration amènera Kim à conclure son article en affirmant que l'étude des discours critiques sur la mode permet de mettre en lumière le caractère interdisciplinaire de la mode et de l'art à l'ère postmoderne. De plus, pour elle, cette conception élargie des domaines de la mode et de l'art ferait par conséquent de la mode un sujet de l'art maintenant identifiable. Cette interdisciplinarité rendrait vaine toute tentative qui voudrait établir une limite qui maintiendrait la mode et l'art en dehors l'un de l'autre. Ce que nous pourrions résumer par l'idée suivante : les frontières de l'art et de la mode, en étant constamment repoussées, s'englobent désormais l'une et l'autre⁹².

Dans une confusion autour du terme esthétique, Kim en vient donc simplement à répéter ce que les pratiques artistiques et les musées nous montraient déjà depuis un certain temps, c'est-à-dire l'inclusion dans les pratiques artistiques de formes et de sujet toujours plus variées. Mais, « ce rapport de l'art à ce qui n'est pas lui [que Kim attribue essentiellement à l'art postmoderne] a constamment habité l'art moderne.⁹³ » Cette « ouverture » n'est donc pas une caractéristique propre à l'art postmoderne, elle accompagne depuis le 18^e siècle la révolution esthétique. C'est dire que loin d'être en rupture avec l'art moderne, l'art postmoderne n'en serait que le prolongement. La dénomination « art postmoderne », plutôt que de contribuer à exposer clairement les changements continus qui s'opèrent dans les pratiques artistiques, semble donc contribuer à en dissimuler le fondement⁹⁴. En affirmant que « [l]a "modernité" sous ses différentes versions [— ce qui

⁹² *Ibid.*, 51-71.

⁹³ Christine Palmieri, « Jacques Rancière : le partage du sensible. », *Etc.* Montréal, septembre-novembre, no 59(2002) : 36-37.

⁹⁴ « Je ne crois pas que les notions de modernité et d'avant-garde aient été bien éclairantes pour penser ni les formes nouvelles de l'art depuis le siècle dernier, ni les rapports de l'esthétique au politique. Elles mêlent en effet deux choses bien différentes : l'une est celle de l'historicité propre à un régime des arts en général. L'autre est celle des décisions de rupture ou d'anticipation qui s'opèrent à

inclut la postmodernité —] est le concept qui s'applique à occulter la spécificité de ce régime des arts [qu'est le régime esthétique] et le sens même de la spécificité des régimes de l'art⁹⁵ », Rancière pose le même constat. Plutôt que de permettre une compréhension globale du phénomène paradoxal que propose l'esthétique « [l]a notion de modernité semble ainsi comme inventée tout exprès pour brouiller l'intelligence des transformations de l'art et de ses rapports avec les autres sphères de l'expérience collective.⁹⁶ » Bien que la réflexion proposée par Kim soit des plus louables et permette de redorer quelque peu le blason intellectuel de la mode, il n'en demeure pas moins que son apport est limité, puisqu'il ne participe pas à éclaircir notre compréhension du phénomène paradoxal mis en branle avec la révolution esthétique.

2.3.2 « Fashion and Art » et la confusion entre les régimes

Le second texte que nous désirons étudier a été écrit par le Norvégien Lars Svendsen. Ayant lui aussi constaté que la mode était un sujet trop souvent négligé par les philosophes, il désire, tout comme Kim avant lui, remédier à la situation. Pour ce faire, il a choisi de publier un livre entièrement consacré à l'étude de la mode qu'il a noblement intitulé : *Fashion : A philosophy*. Cet ouvrage, qui présente une lecture très critique de la mode, passe en revue plusieurs facettes de celle-ci. Le chapitre « Fashion and Art » est quant à lui exclusivement dédié aux relations entre art et mode depuis le 18^e siècle. Avant de se lancer dans une analyse philosophico-artistique de ce phénomène complexe — en posant encore une fois la même question : la mode est-elle art? —, l'auteur, dans un chapitre précédent, a déjà pris soin de constater l'état anémique dans lequel se trouve la création en mode actuelle. Dans cette quête ontologique, Svendsen notera au passage qu'il serait judicieux de trouver un critère sur lequel appuyer son jugement. Il doute cependant qu'un tel critère puisse être trouvé, mais il se prêtera de bonne foi à l'exercice. Au cours de cette recherche, Svendsen reprendra différentes

l'intérieur de ce régime. » Jacques Rancière, « Des régimes de l'art et du faible intérêt de la notion de modernité », *Le partage du sensible esthétique et politique*. (Paris : La Fabrique, 2000), 26.

⁹⁵ *Ibid.*, 33-34.

⁹⁶ *Ibid.*, 37.

réflexions émises par les théoriciens qui se sont penchés sur cette question avant lui. En scrutant chacun des arguments développés en faveur ou non de la reconnaissance artistique de la mode, Svendsen, comme prévu, ne trouvera aucun critère valable. Il se tournera donc vers la proposition précédemment formulée par Kim voulant que la mode doive maintenant être considérée en tant qu'art puisque ces deux concepts se seraient étendus jusqu'à s'englober.

Selon cette perspective, poser la question de la distinction entre ces deux pratiques devient superflu ou du moins inintéressant. L'auteur procède alors à la disqualification de la question esthétique d'un point de vue ontologique, choisissant de reporter son interrogation selon un jugement de valeur idiosyncrasique portant plutôt sur la qualité ou la pertinence de la mode comme art. Et ce faisant, l'auteur démontre qu'il n'a pas compris l'essence de la révolution esthétique, puisque s'il est impossible aujourd'hui de distinguer concrètement l'art de la mode, il est tout aussi impossible de les hiérarchiser. C'est sans grande surprise que nous découvrirons que l'auteur doute de la valeur artistique de la mode. Il croit cependant que quelques rares exemples d'objets vestimentaires issus du travail effectué par des créateurs de mode peuvent se comparer sur un pied d'égalité avec certaines pratiques artistiques, mais qu'en règle générale, la mode en tant qu'art est insignifiante. Car si la mode a atteint cette reconnaissance, ce n'est cependant pas en tant que discipline distincte, mais bien davantage parce que son modèle opératoire est applicable dans tous les domaines d'activités, incluant l'art. Mais, y a-t-il encore des disciplines bien distinctes? N'est-ce pas là concevoir l'art selon un système normé et hiérarchique qui ne peut en aucun cas être valable pour parler des échanges entre art et mode? Car ce système, qui était celui des beaux-arts, est un ensemble déterminé qui exclut d'emblée toute contamination entre l'art et la mode. Selon Rancière, dans le régime esthétique de l'art, « il n'y a pas plus d'art en général que de conduites ou de sentiments esthétiques en général. L'esthétique comme discours est née il y a deux siècles. C'est à la même époque que l'art a commencé à opposer son singulier indéterminé à la liste des beaux-arts ou des arts libéraux.⁹⁷ » Comment donc Svendsen peut-il affirmer qu'on ne peut proprement distinguer deux choses pour ensuite vouloir les classer

⁹⁷ Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*. (Paris : Galilée, 2004), 15.

distinctement sur une échelle de valeurs, si ce n'est qu'il n'a pas pleinement saisi les raisons qui fondent cette indistinction?

Pour ajouter à sa démonstration et justifier son affirmation, Svendsen nous dira que la mode, à l'opposé de l'art, est prise dans un cercle vicieux (obligation de renouvellement rapide, cycle de production de plus en plus court) dans lequel elle serait contrainte de se répéter et par conséquent être de moins en moins significative. Sa valeur créative se trouverait ainsi très en dessous de celle attribuable à l'art et il y aurait peu de chance pour que cette situation s'inverse⁹⁸. Nous pourrions opposer à ce jugement de valeur l'analyse quelque peu inverse formulée par Gilles Lipovetsky. Il conçoit la société actuelle comme une société hypermoderne (et non postmoderne) où le principe de la mode⁹⁹ est parvenu à reconfigurer à son image toutes les sphères d'activité de la vie humaine. Ce dernier constate que loin d'être en déficit créatif, plusieurs domaines de création traditionnellement considérés comme non artistiques, dont la photographie de mode, la décoration des lieux commerciaux ou le design industriel, pour n'en nommer que quelques-uns, semblent souvent plus créatifs et inventifs que plusieurs peintures ou sculptures considérées avant-gardistes. Mais, il tient à spécifier qu'il n'affirme pas par là que la mode, la publicité ou le design occupent le haut du pavé en terme de création. Il désire davantage signifier que la division hiérarchique entre art noble et art trivial n'existe plus¹⁰⁰. Les propos de Lipovetsky constituent donc l'antithèse de ceux formulés par Svendsen.

⁹⁸ Lars F. H. Svendsen, *op. cit.*, 90-110.

⁹⁹ Lipovetsky définit ainsi la mode en tant que phénomène : [la mode] est d'abord un dispositif social caractérisé par une temporalité particulièrement brève, par des revirements plus ou moins fantasques et pouvant, de ce fait affecter des sphères très diversess de la vie collective. » Gilles Lipovetsky, *op. cit.*, 26

¹⁰⁰ « Fashion photography, point-of-sale decoration and industrial design strike me as more creative and inventive than many avant-garde painting and sculptures. This is not to say that fashion, advertising and design have a monopoly on creation, but the hierarchical division between "noble" and "trivial" art no longer exists. » Gilles Lipovetsky, « Art and aesthetics in the fashion society », dans *The power of fashion : about design and meaning*. (Arnhem : Terra & ArtEZ Press, 2006), 82.

2.3.3 « Fashion as art; is Fashion Art? » et le malaise du désordre esthétique

Le troisième texte que nous analysons a été écrit une décennie après la publication du texte de Kim, « Is fashion Art? ». Son auteure, Sandra Miller, reprend la réflexion entamée précédemment en proposant une perspective qui entend jumeler philosophie et histoire de l'art. Dans son article intitulé « Fashion as art; is Fashion Art? », Miller signale, comme tous les auteurs avant elle, que la mode a été de tout temps discréditée comme objet d'étude. Son texte tente donc de rétablir, encore une fois, un certain équilibre en recherchant de nouveaux moyens pour produire une base théorique et esthétique sérieuse pour l'étude de la mode. Par cette recherche, elle désire s'attaquer à deux questions distinctes, mais liées entre elles : peut-il être légitime d'affirmer que la mode est une forme d'art? Si c'est le cas, peut-on demander l'aide de l'esthétique afin d'élucider la nature particulière de cette forme d'art si controversée?¹⁰¹ Avec ces postulats de départ, nous pouvons déjà affirmer que de penser la mode comme une forme ou une catégorie particulière d'art, nous place d'emblée dans une conception de l'art qui semble inadéquate dans le régime esthétique proposé par Rancière. Rappelons que dans ce régime, il n'y a pas des arts avec des critères propres pour les distinguer, mais bien l'idée absolue de l'art déliée de tous critères concrets.

Bien que l'auteure tente de nous démontrer que l'art se définit de plus en plus selon des critères historiques, si elle arrive sans difficulté à nous faire la démonstration que la mode est un sujet d'études historiques pertinent, elle n'arrive cependant pas à nous convaincre que la mode est par conséquent un art. Pas plus qu'elle ne peut se sortir convenablement¹⁰² de l'impasse conceptuelle dans laquelle le paradoxe de l'expérience esthétique semble mener, c'est-à-dire que la nature utilitaire de la mode et son caractère éphémère semblent s'opposer à l'idée qu'on se fait de l'art. Pour aborder la nature paradoxale de l'expérience esthétique, Miller nous propose un passage par l'étude de l'émergence de la notion du goût dans les écrits philosophiques du 18^e siècle. C'est que le goût, considéré comme une faculté spéciale

¹⁰¹ « Two separate but related issues emerge from the title: (a) can it be legitimately argued that fashion is a form of art, and if so (b) can we enlist the help of aesthetics to elucidate the peculiar nature of so controversial a form of art? » Sandra Miller, *loc. cit.* : 26.

¹⁰² Nous entendons convenablement dans le sens de fournir une explication qui nous aiderait à saisir la nature paradoxale du régime esthétique de l'art.

qui nous permet d'évaluer les qualités esthétiques telles que le beau et le sublime, aurait à cette époque joué un rôle fondateur dans le développement de la pensée. Soit au moment où l'esthétique a émergé en tant que branche indépendante de la philosophie. Miller nous informe que la nature double de cette expérience esthétique, relevant à la fois de la subjectivité et de l'intersubjectivité, aurait déconcerté les philosophes qui se seraient penchés sur la résolution de cet apparent paradoxe de plusieurs façons¹⁰³. Nous pourrions appliquer ce même constat directement au travail de Miller, puisqu'elle semble tout aussi déconcertée par le nœud gordien qui se présente devant et qu'elle tentera d'ailleurs de dénouer en formulant une explication qui nous permettrait, selon elle, de comprendre comment il nous est possible de vivre une expérience esthétique devant un objet mode en dépit de sa dimension fonctionnelle et éphémère. Pour résoudre cette impasse théorique, Miller choisit de mettre un accent particulier sur les notions proposées par Immanuel Kant que sont le « jugement désintéressé » et la « finalité sans fin ».

Sans exposer pleinement sa démarche, disons seulement qu'elle trouvera dans ces concepts la possibilité de considérer le vêtement par l'entremise de deux regards distincts qui offre une voie d'évitement pour résoudre l'apparent paradoxe. D'un côté, Miller pense qu'un vêtement peut être perçu comme un objet fonctionnel qui sert à combler des envies et des besoins. Il serait alors un objet non artistique. De l'autre, elle affirme qu'il pourrait également être un objet de pure contemplation esthétique, et ainsi se percevoir en tant qu'art. En ce sens, il serait tout à fait possible pour un individu de considérer un objet vestimentaire issu du système de la mode en tant qu'objet d'art. Mais, pour ce faire, il devrait oublier ou ne pas voir les qualités fonctionnelles de l'objet qu'il observe¹⁰⁴. Ce faisant, Miller tente de découpler les deux éléments paradoxaux, l'art et le non-art, qui forment ensemble l'idée de l'art en tant que concept distinct.

¹⁰³ « Taste as a special faculty enabling us to evaluate aesthetic qualities such as the beautiful and the sublime played a seminal part in eighteenth-century thought when aesthetics emerged as an independent branch of philosophy. The conjunctive nature of the aesthetic experience as subjective and claiming inter-subjective validity has baffled philosophers who have endeavored to solve the apparent paradox in a number of ways. » Sandra Miller, *loc. cit.*: 33.

¹⁰⁴ *Ibid.* : 25-40.

Rancière affirme d'ailleurs que l'échec des théoriciens à penser l'esthétique réside dans le fait que trop souvent ils ne perçoivent pas l'essentiel de ce qui caractérise l'art dans ce régime de visibilité. Préoccupés à catégoriser et ordonner le monde pour lui donner sens, ils veulent, nous dit-il, faire de l'esthétique une composante isolée de l'art et défaire le nœud conceptuel qui fonde l'art en tant qu'art pour être en mesure de percevoir, pensent-ils, sa singularité. Mais, « c'est peut-être alors se condamner à manquer cette singularité.¹⁰⁵ » Et, dans le cas de l'étude de la mode en lien avec l'art, c'est peut-être se limiter à prendre acte de la mutation contradictoire qui s'opère visiblement dans les pratiques artistiques actuelles, sans toutefois en comprendre le fondement ou sans toutefois accepter le malaise que cela semble créer. Après tout, Miller ne fait pas exception. Tous les auteurs étudiés parlent de l'éclatement disciplinaire du champ de l'art et de l'indistinction qui en découle. Mais, ils tentent également chacun à leur manière de résoudre le paradoxe qui se présente devant eux, au lieu d'en accepter simplement les conséquences et les possibilités.

2.3.4 Liens entre art et mode : l'état latent de la question esthétique aujourd'hui

Cette question esthétique sur la nature artistique de la mode ne semble guère aujourd'hui susciter l'intérêt théorique. Les difficultés rencontrées par les auteurs étudiés précédemment pourraient bien justifier qu'on désire simplement contourner ou ignorer la question dès lors qu'elle est jugée invalide. À cet effet, l'exposition présentée au MNBAQ consacrée à la mode conceptuelle de Gao semble avoir privilégié cette voie en oblitérant du discours cette question. Mais, ce n'est pas parce qu'on élude un questionnement qu'on en arrive nécessairement à le dépasser. Surtout si l'on désire aborder directement les liens entre art et mode. Notre lecture du catalogue, publié de concert avec l'exposition *Ying Gao. Art, mode et technologie*, suggère plutôt que la question esthétique est bien présente, même si c'est sous une forme latente par l'entremise d'arguments paradoxaux. Cet ouvrage institutionnel propose aux lecteurs deux textes qui posent un regard différent et complémentaire sur le travail réalisé par la designer. Nous retrouvons un premier texte, « La mode sur les territoires de l'art » rédigé par Esther Trépanier, qui présente au lecteur un

¹⁰⁵ Jacques Rancière, *op. cit.*, 12.

survol historique des liens variés qui se sont tissés entre l'art et la mode au fil du temps. Et un second, « Ying Gao. Vers une mode critique » d'Emanuele Quinz, qui s'attarde plus spécifiquement aux implications critiques et esthétiques qui découlent de l'utilisation de la technologique dans les œuvres de Gao. Bien qu'empruntant des chemins distincts pour aborder la production artistique réalisée par la designer montréalaise, ces deux réflexions situent la pratique multidisciplinaire de Gao sur les frontières entre l'art et le non-art exposant du même coup l'indétermination esthétique qui est au cœur de son travail. Cependant, le texte rédigé par Trépanier formule des arguments qui rappellent la logique proposée par ce que Rancière appelle la théorie de la distinction. C'est-à-dire qu'on sent une volonté de résorber l'indétermination en mettant chaque chose dans son élément, dans ce cas-ci selon leurs fins spécifiques.

Dès l'ouverture de son texte « La mode sur les territoires de l'art », Trépanier nous indique que les relations entre l'art et la mode prennent parfois des visages multiples et complexes, car ils se forment à partir d'un ensemble d'éléments divers, variant selon les époques et les contextes sociopolitiques dans lesquels ces échanges prennent place. L'espace de réflexion offert par un catalogue d'exposition n'étant peut-être pas le lieu indiqué pour déployer une recherche approfondie et exhaustive sur le sujet, l'historienne de l'art a donc choisi d'évoquer de façon chronologique et succincte quelques moments clés de cette histoire à partir de l'avènement de la haute couture dans la deuxième moitié du 19^e siècle. La commissaire a choisi ce moment historique précis, car c'est avec l'érection de la mode en système et l'apparition corolaire de la figure du Couturier (figure à partir de laquelle on peut établir un rapprochement évident avec l'autonomie revendiqué par les artistes au 18^e siècle) que nous constatons le caractère plus structurel que prennent alors les liens entre l'art et la mode. Donc, Trépanier nous présente à partir de la modernité artistique et des mouvements d'avant-gardes le déploiement de cette relation. Ce tour d'horizon donne ainsi au lecteur quelques repères qui lui permettront de situer le travail de Gao dans un contexte historique pour constater ce que cette pratique artistique comporte de singulier. Dans le contexte d'éclatement disciplinaire qui marque l'entrée dans la postmodernité, Trépanier tente d'exposer les nouvelles modalités de rencontre entre l'art et la mode que propose le travail expérimental de Gao ainsi que l'interprétation ambivalente qui en découle. Trépanier conclut

sa présentation en suggérant cette synthèse : « [l]a démarche créative de Gao intègre pleinement les paramètres sociaux et technologiques de l'univers en profonde mutation dans lequel nous vivons. Les frontières nouvelles que son travail dessine entre l'art et la mode sont différentes de celles qui ont traditionnellement uni ces deux pratiques. Il en va de même de sa portée critique à la fois radicale et ambivalente.¹⁰⁶ » Quant au texte rédigé par Quinz, il aborde lui aussi les notions d'interdisciplinarité et de frontière. Il décrit les objets de Gao en les présentant sous de multiples identités. Ces objets sont « [à] la fois vêtements, sculptures, machines, créatures, ils se situent à la lisière de la mode, de l'art, de l'architecture, de la science-fiction et de la technologie.¹⁰⁷ » Cette description laisse peu de place à l'équivoque. Elle fait incontestablement ressortir le caractère pluriel des objets vestimentaires issus de la pratique de Gao. Un peu plus loin, Quinz va réitérer l'idée d'une pratique limitrophe, précédemment évoquée par l'emploi du mot lisière, en ajoutant que « ces objets questionnent les frontières entre les disciplines¹⁰⁸ ». Trépanier et Quinz parlent donc, à leur manière, de ces éléments auxquels réfère la notion « d'indécidable ». C'est-à-dire qu'ils évoquent la nature multiple et incertaine de la mode conceptuelle de Gao qui joue sur les frontières de l'art ou, pour reprendre les mots judicieusement choisis par Trépanier, « sur les territoires de l'art ».

Toutefois, ces affirmations qui postulent le caractère indécidable de cette mode conceptuelle s'accompagnent dans le texte de Trépanier d'arguments qui tentent de résoudre l'ambivalence du statut à accorder au travail de Gao en établissant des fins qui seraient propres à chaque domaine. La contradiction qu'implique l'indétermination esthétique n'est donc pas acceptée pleinement et le discours contradictoire qui se met en place a pour effet de réactiver la question esthétique. Cette opposition prend la forme d'une mise à l'écart de l'art, comme chez Miller, de certains éléments qui semblent relever davantage du travail professionnel du designer de mode et qui, par conséquent, posent problème au plan de la reconnaissance artistique. Trépanier entame son analyse du travail de Gao en nous spécifiant

¹⁰⁶ Esther Trépanier, *op. cit.*, 17.

¹⁰⁷ Emanuele Quinz, « Ying Gao. Vers une mode critique », *Ying Gao : Art, mode et technologie*, [Catalogue d'exposition]. (Québec : Musée national des beaux-arts du Québec, 2011), 19.

¹⁰⁸ *Ibid.*, 19.

qu'il « est un peu en marge¹⁰⁹ » par rapport à l'utilisation du vêtement qui est généralement fait par les artistes. Ce qu'elle explique en partie par « [l]e fait qu'il s'agisse [...] non pas d'une artiste qui utilise le vêtement comme matériau, mais bien d'une designer de mode dont la pratique professionnelle vient nourrir une démarche artistique¹¹⁰ ». Cette amorce semble dans un premier temps exposer que l'intérêt artistique particulier de la mode conceptuelle de Gao réside dans sa vision personnelle et décalée du vêtement qui découle justement de sa profession de designer. Cependant, Trépanier enchaîne en spécifiant qu'« [a]vec l'exposition *Ying Gao. Art, mode et technologie*, nous sommes en présence d'une approche particulière où une designer utilise le vêtement comme point de départ d'une réflexion critique et d'une expérimentation qui se démarquent complètement de la création d'une éventuelle collection de prêt-à-porter dont la finalité serait la production et la vente.¹¹¹ » Bien que ce constat puisse apparaître juste et pertinent à plusieurs égards, nous croyons pourtant nécessaire de lui apporter une certaine nuance quant à la radicale différence que présente ces expérimentations. D'abord et avant tout, cette affirmation révèle pour nous une certaine volonté de marquer une différence, d'inscrire le travail de Gao en dehors du temps ou de la fonction qui devrait revenir en propre à la mode ou au travail du designer de mode. Et donc qui serait en contradiction avec l'indétermination esthétique pourtant affirmée? Il y a dans ce texte une grande ouverture contrecarrée cependant par une volonté de catégoriser les choses, de les nommer, de les définir, de leur donner des fins propres. On s'y perd, ou plus spécifiquement on perd de vue l'ambivalence et l'incertitude de cette mode conceptuelle d'où elle tire pourtant sa force. Cette distinction refuse dès lors à cette création toute sa complexité et son ambivalence qu'elle veut pourtant préserver.

Nous admettons ainsi volontiers que la mode conceptuelle de Gao n'a pas comme finalité immédiate d'être un objet commercialisé et porté dans la vie de tous les jours, mais on ne peut conclure que le travail conceptuel de Gao présenté au musée ne possède pas cette potentialité et qu'il ne fait pas partie d'un processus de création qui a nourri ou qui nourrira éventuellement ce but. D'ailleurs, lors d'une entrevue réalisée avec la designer, elle affirmait

¹⁰⁹ Esther Trépanier, *op. cit.*, 15.

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ *Ibid.*

justement que tous ses vêtements pouvaient être portés, peut-être lors de circonstances particulières reconnaît-elle, mais qu'il n'en demeure pas moins que ces vêtements sont créés en fonction d'un corps et qu'ils peuvent donc être revêtus. Mais, ce qui est encore plus intéressant c'est qu'elle nous expliquait également comment certaines formes développées dans ses projets expérimentaux ont ensuite été réutilisées pour produire des vêtements de prêt-à-porter¹¹². C'est ainsi qu'une pièce de patron, prélevée à partir d'une des robes du projet *Walking City* [fig. 2.9], a été réemployée afin de créer un pardessus [fig. 2.10] pour la ligne de vêtements « *slow wear* » du collectif *Post vernissage*¹¹³. Les pièces créées sous l'étiquette *Post vernissage*, par Ying Gao et Karl Latraverse, étaient mises en vente par l'intermédiaire d'un site internet et le principe derrière le développement des produits offerts découlait de la notion de fonctionnalité. Bien qu'on puisse arguer que cette ligne de vêtement est un projet distinct, puisqu'il se présente sous un nom différent, cette ligne de démarcation nous semble arbitrairement définie et relever de critères subjectifs. Car, dès lors que nous pouvons effectivement établir des liens directs de filiation entre les projets qui apparaissent comme distincts, cette démarcation peut légitimement être contestée. En jetant un coup d'oeil sur la collection *Post-vernissage* présentée sur le site internet de Gao, nous pouvons également

¹¹² À la question posée demandant à la designer s'il y avait des liens de filiation entre ses projets conceptuels et la ligne de vêtement « *slow wear* » Ying gao répond ceci : « Bon, j'ai fait des projets interactifs. Je regarde la forme et je me dis ça, ça se récupère de façon directe sur un patron. On oublie tout le côté interactif. On reprend le patron. On corrige les lignes et on remet ça. Par exemple, le projet *Walking city*, c'était le numéro 2, la robe qui se gonfle, qui respire en fait. Si tu regardes le pardessus, c'est un morceau de tissu rectangulaire. On a fait quelques incisions à l'intérieur. On a pris ce modèle-là. On l'a recoupé dans une matière. Je pense que c'était un lainage interlocké. On a fait des pinces. C'était exactement le même patron et ça devient un vêtement portable. C'est devenu un manteau complètement. On le met. On sort du bureau et on va marcher sur Sainte-Catherine. Ça, c'était un rapport très très très proche, très rapproché. J'en ai des tas d'exemples comme ça. On fait un truc interactif parce qu'on a eu le temps de réfléchir, d'innover et de faire un peu de folie. Et là, il y a un détail, tout d'un coup qui nous intéresse et qui est récupérable immédiatement sur un vêtement prêt-à-porter. Et ça, ça s'est produit, je ne sais pas combien de fois. » Pour lire l'entrevue dans son intégralité voir Annexe B. Deshaies, E. (2012, 7 novembre). *Entrevue avec la designer de mode Ying Gao* réalisée le 7 novembre 2012 dans son bureau à l'École supérieure de mode de Montréal (ÉSMM).

¹¹³ Il s'agit d'une ligne de vêtement « *slow wear* » qu'elle concevait à l'époque avec son partenaire Karl Latraverse. Voici comment le concept est défini sur le site internet actuel de Gao. « Le *slow wear* est une réponse à l'abondance de produits et d'images créés par le système de la mode : on peut posséder moins de pièces, pourvu qu'elles soient mieux pensées. L'objectif était de présenter la collection *post-vernissage* comme une alternative viable à l'environnement *fast fashion* contemporain. » Ying Gao. (2010). *Ying Gao — designer*. Récupéré de <http://yinggao.ca/collections/post-vernissage/>

relever qu'un transfert de technique s'est opéré entre la robe-foulard [fig. 2.11] du projet Berlin-Nagoya et le concept d'objet vestimentaire transformable développé dans la collection no.2 [fig. 2.12] par le collectif. Dans ces circonstances, il est difficile d'affirmer que le travail expérimental de Gao « se démarque complètement de la création d'une éventuelle collection de prêt-à-porter dont la finalité serait la production et la vente¹¹⁴ ». Nous pouvons remettre en question la réussite commerciale d'une telle collection, ou penser que celle-ci ne s'inscrit pas dans la logique consumériste qui serait propre à l'industrie de la mode. Aussi, est-il possible de se demander si le fait de trouver des stratégies pour se sortir des contraintes financières et temporelles fixées par cette industrie postule absolument l'exclusion du système de la mode des objets ainsi produits?

Il est certes légitime d'affirmer que Gao a une conception particulière de la mode qui met l'accent sur la notion de design et sur son potentiel critique et perturbateur dans une recherche de nouveauté signifiante. Car sa démarche singulière qui, selon ses dires, « est inter- et multidisciplinaire [tend à] éloigne[r] l'objet vestimentaire du cycle actuel de la mode [qu'elle juge être] éphémère et très redondant.¹¹⁵ » Mais, elle ne s'oppose pourtant pas au commerce de la mode, elle « veu[t] simplement élargir ce qu'on y fait.¹¹⁶ » C'est-à-dire, qu'elle souhaite faire aussi autre chose que ce à quoi le designer est généralement attitré ou limité dans l'industrie de la mode. Elle participe alors à cette logique de l'art qui se fait maintenant, de ces écarts et déplacements qui reconfigurent les pratiques. Cette conception du design de la mode, qui joue ouvertement sur le territoire de l'art, nous ramène ainsi à la question de l'exceptionnalité du travail artistique. Cette question est d'ailleurs formulée dans

¹¹⁴ Esther Trépanier, *op. cit.*, 15.

¹¹⁵ Dans une entrevue accordée à Sarah Lévesques et publié sur le site Nightlife.ca, Gao interrogée sur la nature de son travail répond « Pour moi, il s'agit du design de mode dans un ordre d'idées conceptuel qui est inter- et multidisciplinaire. Ma démarche éloigne l'objet vestimentaire du cycle actuel de la mode, qui est éphémère et très redondant. Mais je ne considère pas ces pièces comme de l'art. » Sarah Lévesques, « Exercices de style : Ying Gao crée ses propres standards », *Night Life magazine.ca*, novembre, 2009. Récupéré de <http://www.nightlifemagazine.ca/magazine/view/2226>

¹¹⁶ Dans un article publié rédigé par Anick Perreault-Labelle on retrouve cette affirmation formulée par Gao : « Je ne suis pas contre le commerce de la mode, je veux simplement élargir ce qu'on y fait. » Anick Perreault-Labelle, « S'habiller d'air », *Découvrir*, 28, no 5(2007) : 7. Récupéré de http://www.fqsc.gouv.qc.ca/upload/revue-decouvrir/fichiers/revuedecouvrir_4.pdf

le livre *Le partage du sensible* du philosophe Jacques Rancière. Dans le chapitre « De l'art et du travail. En quoi les pratiques de l'art sont et ne sont pas en exception sur les autres pratiques » Rancière expose que « [c] 'est comme travail que l'art peut prendre le caractère d'activité exclusive¹¹⁷ ». Et, il conclura son argumentaire en affirmant que « [q]uelle que soit la spécificité des circuits économiques dans lesquels elles s'insèrent, les pratiques artistiques ne sont pas "en exception" sur les autres pratiques. Elles représentent et reconfigurent les partages de ces activités.¹¹⁸ » Il est vrai que la nature conceptuelle de la mode proposée par Gao peut sembler inhabituelle et étrangère au domaine de la mode, et que, la non-fonctionnalité de certains objets présentés ainsi que le lieu d'exposition en lui-même participent à opacifier le lien entre cette production artistique et l'industrie. Pourtant, il nous apparaît comme une évidence que cette production artistique ne peut être cantonnée que dans une seule interprétation ou dans une seule « discipline ». C'est plutôt l'indétermination esthétique à laquelle nous sommes confrontées qui donne de la richesse et de la singularité à ce travail. Car ce qui rend possible cette œuvre est, justement, la pluridisciplinarité ainsi que les conditions du travail de Gao qui y sont du même coup exposées. Dans cette volonté de témoigner des liens inédits qui se nouent entre art et mode dans la pratique de Gao, toute tentative pour défaire l'ambivalence esthétique sur laquelle ce travail de création repose, nous semble alors contre-productif.

¹¹⁷ Jacques Rancière, « De l'art et du travail. En quoi les pratiques de l'art sont et ne sont pas en exception sur les autres pratiques », *Le partage du sensible esthétique et politique*. (Paris : La Fabrique, 2000), 72.

¹¹⁸ *Ibid.*, 73.

CHAPITRE III

FORTUNE CRITIQUE ET INDÉTERMINATION ESTHÉTIQUE

3.1 L'intangible en tant que matière. La mode de Ying Gao

Du 14 novembre au 15 décembre 2013, le Centre de design de l'UQAM présentait, en collaboration avec la commissaire Renee Baert, l'exposition *L'intangible en tant que matière, la mode de Ying Gao*. Cette exposition mettait à l'honneur sept projets créatifs réalisés par Ying Gao et ses collaborateurs, dont une majorité était là présentée au public pour la toute première fois. Dès notre arrivée dans la galerie, nous étions accueillis par un écran géant sur lequel étaient projetées des images du plus récent projet de la designer — *Incertitudes* [fig. 3.1]¹¹⁹ — qui nous plongeait directement dans l'univers poétique de la designer et donnait ainsi le ton au dépaysement qui allait suivre. Nous avions devant nous l'image d'étranges vêtements blancs entièrement recouverts d'aiguilles. Inquiétant, tel un porc-épic aux aiguilles dressées, les vêtements étaient animés d'un subtil mouvement ondulatoire comparable à un frisson argenté dont les reflets lumineux séduisaient pourtant notre regard et appelait notre présence. Car ces mouvements — nous en faisons personnellement l'expérience par la suite — étaient déclenchés par un stimulus sonore produit par la voix humaine, c'est-à-dire notre voix. Ainsi se mettait en place cet étrange dialogue pensé par la designer entre les réactions sonores émises par un individu et celles émanant des structures vestimentaires qui, dans ce va-et-vient réflexif, renvoyaient, au final, l'individu à lui-même¹²⁰.

¹¹⁹ <http://vimeo.com/73585344>

¹²⁰ Dans un article publié dans *The Gazette*, Eva Friede nous rapporte les propos de Ying Gao à propos de son projet *Incertitudes* : « The idea was to create a mysterious dialogue between the

Dès l'amorce de cette visite, *Incertitudes* exposait avec éloquence cette légèreté lourde¹²¹ qui habite l'univers conceptuel de Gao. Cette antinomie a d'ailleurs été habilement soulignée par le directeur du Centre de design, Börkur Bergmann, lorsqu'il a affirmé que « [la designer] propose un univers très lourd, mais facile d'appréciation¹²² ». C'est-à-dire que la profondeur conceptuelle et le sérieux des sujets abordés dans son travail revêtissent bien souvent les atours de l'éther. Tout comme l'analyse plus approfondie de l'œuvre *Indice de l'indifférence* réalisée dans le cadre du premier chapitre pouvait le laisser entendre, c'est sous un aspect léger — aux reflets chatoyants et aux accents ludiques¹²³ — que ses propositions vestimentaires invitent paradoxalement le spectateur à aborder des questions sociales préoccupantes.

En plus de la projection vidéo, les vêtements conceptuels de Gao étaient physiquement présents dans la salle et disposés suivant deux méthodologies différentes. Derrière l'écran d'accueil, on avait choisi de créer une certaine intimité entre l'œuvre et le spectateur en disposant chacun des projets interactifs dans un espace distinct, dont les cloisons étaient formées à partir de rideaux noirs¹²⁴. Chaque projet — c'est-à-dire : *Incertitudes*, *[no]where*

spectator and the garments. [...] It's really something you can interact with — it tells you something about yourself. » Eva Friede, « Fashion conceptualist Ying Gao's latest work reacts to sound », *The Gazette* (Montréal), 7 novembre 2013. Récupéré de <http://www.montrealgazette.com/life/fashion-beauty/Fashion+conceptualist+Ying+latest+work+reacts+sound/9143353/story.html>

¹²¹ D'ailleurs, ce rapport oppositionnel entre la légèreté et la lourdeur s'inscrit en phase avec l'analyse paradoxale proposée par Gilles Lipovetsky de nos sociétés contemporaines. Dans son livre intitulé *De la légèreté. Vers une civilisation du léger*, le philosophe affirme que si la légèreté est une signification imaginaire qui a de tout temps habité les sociétés, elle aurait cependant gagné en importance dans les sociétés modernes pour devenir une valeur centrale dans l'organisation de nos sociétés contemporaines. Cet idéal de légèreté — que l'on retrouve historiquement sous différentes formes autant dans l'art que dans la mode — s'accompagnerait toutefois d'effets ambigus et opposés. Car il adjoint paradoxalement à la légèreté de l'être, la lourdeur et l'angoisse de la vie « hypermoderne » Gilles Lipovetsky, *De la légèreté. Vers une civilisation du léger*. (Paris : Bernard Grasset, 2015).

¹²² Francis Pilon, « Habits de soirée intelligents », *Montréal CAMPUS*, 15 novembre, 2013. Récupéré de <http://montrealcampus.ca/2013/11/habits-de-soiree-intelligents/>

¹²³ Le côté ludique des propositions vestimentaires apparaît bien souvent par l'entremise de l'interaction avec le vêtement ou encore dans ce jeu de glissement et de déplacement qui offre des possibilités interprétatives paradoxales.

¹²⁴ Dans sa critique de l'exposition *L'intangible en tant que matière* le blogueur Normand Babin écrit d'ailleurs qu' : « [i]l faut absolument parler de cette présentation dans ces petites alcôves noires de vêtements sculptures. Le noir met, bien entendu, en valeur les œuvres, mais la séparation

[now]here [fig. 3.2 et 3.3] et *Playtime* — était proposé en paire et disposé sur des mannequins de tailleur. Tout au bout de ce couloir, nous apercevions des extraits du film *Playtime*, du réalisateur Jacques Tati, ayant inspiré la création chez Gao du duo vestimentaire du même nom¹²⁵. Ainsi, la présentation de cette citation visuelle montrait plus explicitement, au-delà du patronyme partagé, un lien de filiation entre deux univers singuliers¹²⁶. Lors d'une entrevue, Gao a justement affirmé qu'elle considérait fréquemment ce projet comme étant la transformation de la vision unique d'un créateur dans une autre vision singulière¹²⁷. En juxtaposant de cette façon l'œuvre cinématographique et les vêtements haute couture, l'exposition *L'intangible en tant que matière* créait un espace qui rendait visible cette poétique par laquelle l'autonomie de l'expérience esthétique met en relations des univers, des objets, des sujets ou des significations qui nous apparaissent, de prime à bord, distincts les uns des autres. Mais, comme nous le rappelle Rancière, cette autonomie esthétique de

entre les différents projets crée une très salubre intimité avec les œuvres, qui permet au visiteur de rêver, d'intérioriser sa relation avec elles.» Normand Babin, « De la légèreté des matières à la légèreté intellectuelle », *Montrealistement.blogspot*. [Blogue], 20 novembre, 2013. Récupéré de <http://montrealistement.blogspot.ca/2013/11/de-la-legerete-des-matieres-la-legerete.html>

¹²⁵ « Inspiré par le film du même nom du réalisateur Jacques Tati, *Playtime* invite le public à réfléchir aux apparences et à la perception des objets dans l'espace urbain. Comparé à la haute couture par l'auteur français François Ede, le film *Playtime* présentait un monde où l'architecture surmoderne et la surveillance urbaine étaient omniprésentes, en mettant à profit des procédés comme le trompe-l'œil et les jeux de miroirs. Transposée dans l'univers de la mode, cette réflexion à la fois critique et ludique permet l'exploration de la métamorphose [...]. Dans le contexte d'un défilé avec son et éclairage, la captation photographique ou vidéo des pièces est altérée : la première robe devient floue, comme dissimulée physiquement dans l'image fixe ou animée. La deuxième robe réagit au flash de la caméra en émettant une lumière intermittente qui vient tromper la caméra et altérer la prise de vue. » Ying Gao (2010). *Ying Gao — designer*. Récupéré de <http://yinggao.ca/interactifs/playtime/>

¹²⁶ Caroline Blais nous rapporte d'ailleurs dans son blogue qu'« [u]ne des forces de l'exposition est d'avoir intégré des œuvres cinématographiques qui ont inspirées [sic] la designer. Par exemple, le projet *Playtime* tire son nom et inspiration du film homonyme de Jacques Tati. La particularité des deux robes est que lorsqu'un flash de caméra est déclenché dans leur direction, elles s'animent [...]. Cette réponse au stimuli [sic] initial, où les robes créent une distraction et s'esquivent pour ne pas qu'on puisse capturer leur image, rappelle le sens de la réparti [sic] de Tati et témoigne de celui de Gao. » Caroline Blais, « Ying Gao - L'intangible en tant que matière », *dpi Feminist Journal of Art and Digital Culture*, Le blogue de Caroline Blais. [Blogue], 14 novembre, 2013. Récupéré de <http://dpi.studioxx.org/en/blog/ying-gao-lintangible-en-tant-que-mati%C3%A8re>

¹²⁷ « I often think of this piece as the transformation of one unique vision into another unique vision. » Ladies&Gents, « Ephemeral is beautiful. Ying Gao Interview », *Ladies n Gents*, 19 décembre, 2012. Récupéré de

<http://www.ladiesngents.com/en/interviews/YING-GAO-Interview.asp?thisPage=13>

l'œuvre doit être comprise comme « une mise à la disposition de n'importe qui, par laquelle l'œuvre cesse d'être l'expression ou la signature de son créateur.¹²⁸ » Or, si la présence marquante de l'œuvre cinématographique semblait donner préséance au travail de l'artiste dans ce jeu de reconfiguration, l'interactivité des œuvres combinée à l'impression d'intimité créée par la scénographie textile nous laissaient, quant à eux, présager de la place tout aussi importante qu'occupe le spectateur dans ce jeu de transcendance. Rancière nous propose d'ailleurs de considérer l'expérience esthétique dans cette double articulation « entre des "créateurs" qui poursuivent leur propre aventure et des spectateurs actifs qui l'intègrent dans la leur.¹²⁹ » Pour lui, cela signifie « que les œuvres existent en faisant monde et qu'elles font monde lorsqu'on constitue un espace où elles se rencontrent, se déplacent, se défigurent et se reconfigurent.¹³⁰ » Et c'est exactement ce que la scénographie concoctée pour l'œuvre *Playtime* illustre plutôt explicitement. Elle nous montrait ces espaces de rencontre par lesquels le jeu de reconfiguration peut prendre place.

De l'autre côté de ces cubicules, on retrouvait cette fois les projets non interactifs, *Science is fiction* [fig. 3.4], *Les nébuleuses* [fig. 3.5], *Un pop-up nommé Facebook* [fig. 3.6] et *Berlin-Nagoya*, présentés dans un espace à aire ouverte qui tranchait nettement avec l'ambiance feutrée de l'aire précédemment visitée. Cette disposition nous permettait d'appréhender d'un seul coup d'oeil l'ensemble des projets présentés dans cette section. Chaque vêtement, à l'exception de deux jupes-livres simplement déposées sur un présentoir blanc de forme rectangulaire, était suspendu à un cintre noir qui à son tour se trouvait lui-même accroché à une tige métallique descendant directement d'une grille fixée plus haut. La légèreté et la transparence des tissus choisis pour confectionner les différents vêtements contrastaient de façon marquée avec la rigidité et la structure pleine de ces tiges métalliques émergeant tout droit au-dessus de notre tête. Une contradiction à l'image de la formule nominale composée pour l'événement, *L'intangible en tant que matière*, qui juxtapose dans un même énoncé deux concepts, l'intangibilité et la matérialité, pour former un intéressant

¹²⁸ Jacques Rancière, « Un autre type d'universalité », dans *Et tant pis pour les gens fatigués. Entretiens*. (Paris : Éd. Amsterdam, 2009), 611.

¹²⁹ *Ibid.*, 612.

¹³⁰ *Ibid.*

paradoxe.

Le mode de suspension aérien choisi pour présenter les vêtements soutenait d'ailleurs habilement cette contradiction, car la lumière était invitée, grâce à la finesse et à la transparence des étoffes sélectionnées, à créer des jeux d'interversion ou de présence et d'absence avec la matière. À ce chapitre, le projet *Les Nébuleuses* exposait avec éloquence ce chassé-croisé qui prenait place entre la lumière et la matière. Dans ce projet — qui est inspiré, comme son nom l'indique, de cet objet céleste fait de gaz et de poussières interstellaires —, le tissu était appelé à donner un corps à la lumière, tandis que la lumière de son côté jouait avec notre regard pour créer un flou et une impression d'immatérialité envers ce qui était pourtant bien tangible et palpable.

Quant à eux, les textes explicatifs qui accompagnaient chaque projet étaient inscrits sur des cubes blancs disposés au sol. L'immatérialité conceptuelle de cette mode improbable était dans cette pièce ancrée solidement sur une structure stable et régulière; encore une fois, une antinomie amusante à l'image de ces vêtements emplis de poésie et pourtant issue d'un processus de production très concret¹³¹. Chacun des textes offrait ainsi une introduction aux différents groupes de vêtements et révélait, au-delà des matériaux éthérés choisis pour les confectionner, divers liens qu'ils entretiennent chacun avec l'intangible et avec l'univers bien personnel de Gao. Par l'entremise d'une variété d'éléments intangibles¹³² qui proposaient en général des articulations contradictoires sinon surprenantes avec leur incarnation matérielle, la mise en espace de cette exposition exprimait, dans la continuité de ce que nous avait présenté le Musée national des beaux-arts du Québec, que « [c]'est à travers ce jeu de contraste que se définit la spécificité des objets de Ying Gao.¹³³ ».

¹³¹ Dans une entrevue accordée à Sarah Lévesques, Ying Gao a affirmé — en réponse à la question « Quelle place à la matière concrète? » — « C'est vrai que je suis concrète quand on tombe dans la production. [...] Tout part d'une certaine poésie pour ensuite se terminer dans quelque chose de très concret, où l'on cherche sur internet des senseurs pour réaliser cette pièce de vêtement. » Sarah Lévesque, « Ying Gao : La mode réinventée », *Nightlife.ca*, 13 novembre, 2013. Récupéré de <http://www.nightlife.ca/2013/11/13/ying-gao-la-mode-reinventee>

¹³² Tels un regard, la lumière, le son, les ondes, les réseaux sociaux ou simplement l'imaginaire.

¹³³ Emanuele Quinz, *op. cit.*, 19.

3.1.1 Art, mode et technologie, « l'indécidable » réactualisé dans cette exposition.

Parmi les énoncés explicatifs inscrits, cette fois, sur les murs de la galerie, on retrouvait un texte rédigé par la commissaire qui nous introduisait d'une part au travail de Ying Gao, mais également au contexte d'exposition proposé. Dans ces quelques paragraphes rédigés à l'intention du public, nous pouvions lire cette phrase dans laquelle une énumération nous semblait quelque peu familière : « Réunissant art, mode et technologie, les créations de la designer montréalaise rendent matériel l'immatériel grâce à une interaction entre la matière et l'imaginaire, et entre la tangibilité du corps et l'infinie expressivité de sa mise en beauté.¹³⁴ » Ces quatre mots — art, mode et technologie — inscrits en série reprenaient textuellement l'énumération qui avait, en 2011, servi d'intitulé pour présenter au public le travail de Gao¹³⁵. Cette énonciation successive de noms communs reformulée dans ce nouveau contexte nous est alors apparue, tout comme le jeu de contraste proposé par la scénographie, comme un écho et un appel à prolonger la réflexion entamée précédemment dans la capitale nationale autour de l'indétermination esthétique, mais en passant cette fois par l'entremise d'un autre regard, pour en explorer une autre voix.

3.2 L'indétermination esthétique et sa réception par la critique

Nous avons choisi cette fois de porter notre curiosité sur les échos médiatiques produits autour de cet événement, plus précisément sur la fortune critique qui a entouré l'exposition¹³⁶. Si l'indétermination esthétique est évoquée dans les discours mis en place

¹³⁴ Cette phrase se retrouvait à l'entrée de l'exposition et servait à nous présenter autant le travail de Gao que celui effectué par les commissaires. On la retrouve également dans le communiqué de presse rédigé pour l'événement et publié sur le site internet de l'UQAM. Salle de presse UQAM, « Communiqué de presse. Exposition "L'intangible en tant que matière : créations vestimentaires de Ying Gao" au Centre de design de l'UQAM ». Récupéré de <http://salledepresse.uqam.ca/communiques-de-presse-2013/4035-exposition-l-intangible-en-tant-que-matiere-creations-vestimentaires-de-ying-gao-r-au-centre-de-design-de-luqam.html>

¹³⁵ Comme nous l'avons vu au chapitre précédent, le titre exact de l'exposition présenté au Musée national des Beaux-arts du Québec était formulé ainsi : *Ying Gao. Art, mode et technologie*.

¹³⁶ Nous entendons ici la couverture médiatique entourant l'exposition dans son ensemble. Il s'agit pour la plupart d'articles, de brèves ou de chroniques qui se retrouvent publiés dans des

dans les institutions muséales visitées, un rapide survol de différents articles, billets ou commentaires rédigés dans le cadre de l'exposition *L'intangible en tant que matière* nous permet de constater qu'elle ne s'y limite pas. En effet, nous retrouvons, à travers différents écrits, la présence récurrente d'éléments descriptifs se rapportant encore une fois à la multidisciplinarité du travail de Gao qui rend difficile son inscription dans une catégorie précise ou distincte. Ainsi, en passant en revue les divers articles qui, ensemble, composent notre revue de presse, nous retrouvons plusieurs allusions à ce glissement qui s'opère entre les disciplines et au malaise logique que cette indistinction suscite.

La coprésence de différentes disciplines se constate parfois directement dans le choix du titre d'un article — « Ying Gao, quand la mode devient art¹³⁷ » — ou encore, comme ce fût le cas au Musée national des beaux-arts du Québec, en interpellant consécutivement dans une même phrase ou dans l'ensemble d'un texte divers champs qui se conjuguent à travers la mode conceptuelle de Gao — « in this event the world of graphic arts, architecture and poetic merge into a clear, distinct and captivating course¹³⁸ ». Les disciplines et les éléments évoqués peuvent varier, car les liens et les possibilités interprétatives sont multiples. Le travail de Gao est en effet très riche de sens, de références et de paradoxes¹³⁹ qui se déploient selon les sensibilités et l'expérience du regard posé¹⁴⁰.

À certaines occasions, l'indétermination esthétique est évoquée plus subtilement en

magazines de mode, des journaux étudiants, la presse écrite ou encore dans des blogues personnels ou professionnels souvent dédiés à la mode. Tous ces textes ont en commun de relever d'un public et de traiter du travail de Gao dans le cadre bien précis de cette exposition ou des œuvres qui y ont été exposées. Notre revue de presse se compose ainsi de 18 communications écrites.

¹³⁷ Lydie Ducroux, « Ying Gao, quand la mode devient art », *Lydie Ducroux — tendances mode et art*, 20 novembre, 2013. Récupéré de <http://lydieducroux.com/ying-gao-quand-la-mode-devient-art/>

¹³⁸ Stéphane Le Duc, « Discovering the future », *Fashion news/Fashion Magazine — Dress to Kill*, 2013. Récupéré de <http://dresstokillmagazine.com/lintangible-en-tant-que-matiere-creations-vestimentaires-de-ying-gao/>

¹³⁹ Nous avons d'ailleurs nommé, dans le premier chapitre de ce mémoire, plusieurs sources différentes et variées dont Gao s'est inspirée pour nourrir ses créations et les possibilités interprétatives paradoxales que peuvent proposer certaines de ses œuvres.

¹⁴⁰ Ying Gao est d'ailleurs consciente de la réception variable que connaissent ses œuvres qui varie également d'un contexte d'exposition à un autre et d'un individu à un autre : « une fois l'objet né, il est conçu. Tu n'as pas le contrôle sur comment il est reçu, aperçu. [...] pour moi, ce n'est pas très important comment les gens le reçoivent. À chacun sa sensibilité. » (Annexe B, 98)

énonçant simplement l'étrangeté¹⁴¹ du spectacle auquel nous assistons¹⁴² ou encore par la familiarité d'un élément que nous ne reconnaissons pas tout de suite, car il a été déplacé de son contexte usuel. Devant la proposition *Science is fiction*, Caroline Blais nous confie d'ailleurs avoir « passé un bon moment hypnotisée par les tenues à [se] demander d'où [elle] connaissait cette texture¹⁴³ », qui s'avérait être du latex et du coton enduit, deux matériaux employés généralement pour la fabrication de matériel médical usuellement employé dans les centres hospitaliers. Ainsi, cette « collection capsule » nous exposait une autre manière dont le travail de Gao « use de la mode comme un terrain de jeu surprenant¹⁴⁴ » en déplaçant certains éléments d'un univers familier à un autre. Toujours dans le cadre de ce même projet, la designer affirme y avoir volontairement mélangé des éléments réels et fictifs pour concevoir, à partir d'une expérience personnelle, un docu-fiction vestimentaire inspiré de son passage dans une salle d'attente¹⁴⁵. À nouveau, les catégories se conjuguent et se brouillent. Cette fois, dans un registre différent, la designer croise la réalité et la fiction laissant le spectateur dans un état de suspension, d'incertitudes ou de doutes qui se laisse aisément entrevoir dans certains commentaires. Par exemple, Laurie-Ève Pion affirme qu'« on reste un peu interloqué devant ces morceaux de vêtement qui réagissent à notre présence¹⁴⁶ »; Anne-

¹⁴¹ Le « mystère » est d'ailleurs une des formes que prend le jeu de déplacement et de reconfiguration entre art et non-art selon Jacques Rancière dans l'art contemporain. Le « mystère » « désigne une certaine manière de lier les éléments hétérogènes [...]. [Il] met l'accent sur la parenté des hétérogènes. Il construit un jeu d'analogies où ils témoignent d'un monde commun, où les réalités les plus éloignées apparaissent comme taillées dans le même tissu sensible ». Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*. (Paris : Galilée, 2004), 80-81.

¹⁴² « "L'intangible en tant que matière" qui nous permet de faire l'expérience de son travail et de se laisser porter par sa magnifique étrangeté. » Caroline Blais, *loc. cit.*

¹⁴³ *Ibid.*

¹⁴⁴ Sarah Lévesque, *loc. cit.*

¹⁴⁵ « Pour me divertir, je regardais sur mon portable la série documentaire *Science is fiction* : 23 Films du réalisateur dadaïste Jean Painlevé sur les créatures marines, raconte Ying Gao. L'univers surréel de l'hôpital, mélange de fiction, de réalité et de science, et les films de Jean Painlevé m'ont amenée à créer une collection de vêtements médicaux tout aussi surréaliste. C'est un docu-fiction vestimentaire qui présente mon point de vue en tant que patiente. » Propos rapportés par Valérie Martin, « Chercher l'intangible », *Actualités UQAM*, 15 novembre, 2013. Récupéré de <http://www.actualites.uqam.ca/2013/4145-ying-gao-centre-design>

¹⁴⁶ Laurie-Ève Pion, « L'intangible en tant que matière, de Ying Gao », *Le Culte*, 5 décembre, 2015). Récupéré de <http://leculte.ca/2013/12/05/lintangible-en-tant-que-matiere-de-ying-gao/>

Marie Yvon qualifie de « déroutant¹⁴⁷ » l'univers de Ying Gao; Sarah Meublat parle d'une « exposition étonnante¹⁴⁸ »; et Normand Babin utilise le mot « magique¹⁴⁹ » pour qualifier l'œuvre interactive *Incertitudes*.

Même si, cette fois, entre les murs de la Galerie de l'UQAM, le mariage entre art et mode ne nous était pas présenté de manière conflictuelle ou oppositionnelle, cette dichotomie entre art et non-art que nous avons présentée au précédent chapitre réapparaît tout de même dans certains commentaires. À travers nos lectures, nous avons ainsi retrouvé les traces de cet impossible mariage logique qui s'établit entre la mode et l'art résultant de ce paradoxe incompris et inhérent au régime esthétique de l'art. Ce régime de visibilité, faut-il le rappeler, est celui dans lequel « se brouille la distinction entre les choses qui appartiennent à l'art et celles qui appartiennent à la vie ordinaire.¹⁵⁰ » Un exemple éloquent de la présence de cette tension esthétique est tiré d'un billet rédigé par le blogueur Normand Babin dans lequel il cherche à marquer de façon assidue — et de nous convaincre du même coup de la qualité ou de l'intérêt que nous devrions accorder au travail de Gao — le caractère authentiquement artistique du travail de la designer. Il ouvre son texte ainsi : « [e]n véritable artiste qu'elle est, Ying Gao [...] présente ces jours-ce [sic] une véritable exposition avec de véritables œuvres d'art.¹⁵¹ » Il semble donc bien décidé à nous convaincre, dès l'amorce, de la véracité artistique de cette exposition pourtant présentée dans un centre dédié au design.

Par la suite, il ajoute que les objets qui sont exposés sont à voir comme des « sculptures de tissus, qui sont aussi des vêtements¹⁵² ». Cette formulation qui emploie un ton à la limite débonnaire place l'emphasis sur la nature artistique des objets en les décrivant d'abord par l'emploi d'une catégorie incontestablement artistique, puisqu'appartenant

¹⁴⁷ Anne-Marie Yvon, « L'univers déroutant de Ying Gao », *Radio-Canada International*, 8 septembre, 2013. Récupéré de <http://www.rcinet.ca/fr/2013/09/08/lunivers-deroutant-de-ying-gao/>

¹⁴⁸ Sarah Meublat, « Les fascinantes créations de Ying Gao exposées à l'UQAM », *Styliste Québec*, 14 novembre, 2013. Récupéré de <http://www.stylistiquebec.ca/2013/11/14/les-fascinantes-creations-de-ying-gao-exposees/>

¹⁴⁹ Normand Babin, *loc. cit.*

¹⁵⁰ Jacques Rancière, *op. cit.* p. 13.

¹⁵¹ Normand Babin, *loc. cit.*

¹⁵² *Ibid.*

traditionnellement à la liste des beaux-arts : la sculpture¹⁵³. L'auteur semble ainsi poursuivre l'objectif de minimiser l'idée que nous sommes dans cette salle en présence de vêtements. Plus précisément, en présence d'objets qui ont été pensés pour un corps¹⁵⁴ et qui seraient de facto autre chose que de l'art. Il tente ainsi de faire passer cette composante comme un élément secondaire de la mode conceptuelle de Gao qui en vérité (ou dans son essence) serait d'abord à considérer ou à voir comme une production artistique. Enfin, Babin conclura son dithyrambe sur le travail de Gao en nous disant qu'il est « [à] la fois design, certes¹⁵⁵, mais tellement plus près de l'oeuvre d'art que du portable¹⁵⁶ », réitérant encore une fois la tension conceptuelle insoluble existant entre deux concepts : l'Art et le design de mode. Ces deux termes sont employés pour connoter des idées — la simple trivialité liée à la fonctionnalité du design face à la noblesse de l'Art placé d'emblée au-dessus de toutes considérations utilitaires ou matérielles — qui, dans le régime représentatif des arts, apparaissent effectivement comme opposées et inconciliables. Mais cette antinomie n'est pas effective dans une conception esthétique de l'art qui lui « récuse par avance toute opposition entre un art autonome et un art hétéronome¹⁵⁷ ».

¹⁵³ Le régime normé des beaux-arts, tel qu'il a été présenté au chapitre 2, est l'archétype utilisé par Jacques Rancière pour définir un de ces régimes de visibilité des arts, soit le régime mimétique ou représentatif. C'est un régime dans lequel chaque chose, chaque geste occupent une place définie et stable.

¹⁵⁴ Dans une entrevue que nous avons réalisée avec Ying Gao, elle nous a parlé de sa démarche de création en nous disant : « Eh bien, c'est de la mode, des objets vestimentaires avec une recherche et une démarche intellectuelle. Ça reste des vêtements. On s'entend, ça reste des vêtements. Dans tous les cas, ce sont des vêtements qui peuvent être portés. Tu vas rire, mais tous mes vêtements se portent. Dans des occasions peut-être très spécifiques, mais ça va sur un corps. [...] Quand je conçois un vêtement, je pense d'abord à la personne, le corps qui va supporter ce vêtement. Je suis formée comme une designer et non pas comme une artiste. Parce que j'ai envie que mes vêtements soient portés au final. Je ne les vois pas mourir sur un mannequin en bois. Même si dans la plupart des cas, dans les expositions au musée ça va sur des mannequins en bois, ça va sur des cintres, que je trouve super beaux. Mais non, dans ma tête, je vois tout le temps quelqu'un qui les porte. C'est pour ça qu'il ne me viendra jamais à l'idée de faire des vêtements démesurés, trop petits ou trop grands, parce que je n'ai pas envie de faire des choses qui ne fonctionnent pas. » (voir Annexe B, p.106)

¹⁵⁵ Il lui faut tout de même admettre l'évidence, puisque cette exposition prend place dans un lieu dont la mission est de promouvoir le design et sa reconnaissance. Pour plus de détails, consultez le site internet du Centre de design : <http://www.centrededesign.com/>

¹⁵⁶ Normand Babin, *loc. cit.*

¹⁵⁷ Jacques Rancière, *op. cit.*, 48.

Le travail de Gao aborde la question esthétique non seulement à travers les objets qu'elle produit, mais également à travers son discours. Dans le cadre d'une entrevue accordée à Sarah Lévesques pour le compte du *Nightlife magazine*, Gao parle sans détour de l'indétermination esthétique et de l'importance de cet élément dans sa pratique en répondant à deux questions distinctes abordant cet enjeu. Une première question — « Ton travail touche à la fois à la mode et l'art. Tu es designer ou artiste visuelle?¹⁵⁸ » — aborde de front la question de l'indétermination esthétique en passant par la reconnaissance du statut ou du titre dont nous devrions l'affubler en tant qu'individu créateur afin de reconnaître son travail pour ce qu'il est réellement¹⁵⁹. Ainsi formulée, la question tente de résorber l'ambivalence à laquelle nous confronte sa pratique. Puisqu'on ne peut distinguer nommément ce travail qui est à la fois multi- et interdisciplinaire, des précisions semblent alors s'imposer afin d'être en mesure de poser des balises catégorielles à l'aide de notre outil privilégié pour organiser et donner sens au monde, le langage¹⁶⁰.

Cette question et sa formulation dualiste marquent à la fois l'idée que l'art et le design de mode sont deux choses différentes qui s'excluent l'une l'autre. Mais, paradoxalement, elle affirme du même coup que nous sommes en mesure de percevoir ces deux éléments dans le travail de Gao. Cette simple question tente ainsi de mettre un terme à l'inconfort engendré par l'indistinction esthétique que nous propose sa pratique. Elle conforte l'idée que l'appellation design de mode ne peut en aucun cas être synonyme d'Art, puisque ces deux

¹⁵⁸ Sarah Lévesque, *loc. cit.*

¹⁵⁹ Nous avons déjà soulevé au précédent chapitre, en nous inspirant de la pensée de Charles Taylor, que la question de la reconnaissance et l'importance qui lui est accordée émergent au moment où l'identité des individus dans une société cesse d'être assurée par un ordre social hiérarchique transcendant. La question esthétique apparaît parallèlement à cette transformation qui émerge dans l'ordre des sociétés, au moment où les limites qui définissent l'art ne sont plus définitives, mais plutôt en constante redéfinition. Nous pouvons donc voir directement dans cette question les liens s'établir entre ces deux éléments.

¹⁶⁰ Nous aimerions au passage noter que de choisir de passer par l'analyse des discours construits autour de la pratique de Gao n'est en rien un choix fortuit. Il témoigne plutôt de la reconnaissance comme l'affirme Castoriadis que « [l]a langue n'est pas — comme on le dit bêtement — un [simple] instrument de communication, elle est d'abord et avant tout un instrument de socialisation. Dans et par la langue s'expriment, se disent, se réalisent, se transfèrent les significations de la société.¹⁶⁰ » Ils sont donc un lieu privilégié pour analyser les valeurs ou significations qu'ils véhiculent. Cornelius Castoriadis, « La crise du processus identificatoire », *La montée de l'insignifiance. Les carrefours du labyrinthe 4*. (Paris : Éditions du Seuil, 1996), 133.

mots désignent chacun une notion différente et distincte. Donc, loin des grands débats académiques¹⁶¹, il nous est possible de constater qu'à travers des écrits destinés à un large auditoire non spécialisé en art, la question esthétique est bien présente. Nous pouvons également constater qu'il existe une corrélation entre les discours anti-esthétiques, aussi appelés théories de la distinction par Jacques Rancière, et cette simple entrevue qui tente de résoudre le paradoxe posé par la nature conflictuelle du travail de Gao en mettant chaque chose à sa place pour mieux, pense-t-on, l'appréhender et le comprendre. À l'aide d'un jugement idiosyncrasique, qui plus est celui de l'artiste, l'auteure tente au final de défaire le nœud conceptuel qui fonde la singularité de l'art dans le régime esthétique de l'art tout en niant l'autonomie de cette forme d'expérience sensible qu'est l'esthétique¹⁶².

Mais ramenons notre intérêt sur l'énoncé émis par l'artiste. En guise de réponse, Gao énoncera d'emblée qu'elle se considère personnellement comme une designer de mode¹⁶³. Ainsi formulée, cette déclaration donne, en apparence, l'impression de résoudre le débat, en tranchant entre les deux appellations. Mais sa réponse ne s'arrêtera pas à cette simple affirmation. Elle ajoutera, par la suite, une nuance qui a pour conséquence de maintenir l'aporie esthétique intacte en affirmant qu'« [elle] ne sai[t] pas à quel point aujourd'hui l'on peut dissocier l'art du design. Les frontières sont beaucoup plus floues.¹⁶⁴ » En d'autres mots, elle nous dit que, même si d'un point de vue individuel elle peut se reconnaître en tant que designer de mode et non en tant qu'artiste, il appert cependant qu'il soit tout de même impossible, à travers l'expérience sensible que nous faisons de son travail, de distinguer clairement ce dernier en le rangeant dans une catégorie qui en exclurait d'emblée l'autre.

¹⁶¹ Le *Nighlife magazine* est un magazine culturel montréalais publié mensuellement dans lequel on retrouve différents articles, reportages, critiques ou simplement des informations à propos de musique, de design, de mode, de sortie, de divertissements culturels, d'art, de gastronomie ou simplement de la vie quotidienne montréalaise.

¹⁶² Dans son livre, *Malaise dans l'esthétique*, Jacques Rancière rappelle à son lectorat que « l'autonomie esthétique n'est pas cette autonomie du "faire" artistique que le modernisme a célébré. C'est l'autonomie d'une forme d'expérience sensible. » Jacques Rancière, *op. cit.*, 48

¹⁶³ « Je me perçois comme une designer de mode avant tout, » Propos recueillis par Sarah Lévesque, *loc. cit.*

¹⁶⁴ *Ibid.*

La question suivante — « Qu'est-ce qui t'allume dans l'univers de la mode? ¹⁶⁵ » — enchaîne sur la réponse précédemment formulée par Ying Gao et lui fournira du même coup la chance de donner des exemples concrets de la porosité, ou du flou, qu'elle perçoit à l'heure actuelle entre les différentes disciplines. Elle nous confie que ce qui l'interpelle « [c]'est le moment où cette frontière s'estompe. Des artistes qui font des vêtements et des designers qui font de l'art. Des commissaires de musée qui s'intéressent aux designers de mode. Des pièces vestimentaires qui s'exposent au musée.¹⁶⁶ » C'est donc la liberté de jeu que lui confère l'« indécidable » — c'est-à-dire ce moment de reconfiguration ou de brouillage des limites entre art et non-art qui s'opère à travers un jeu de translation ou d'échange propre au régime esthétique de l'art dans lequel apparaît pour l'artiste cette possibilité de faire quelque chose qui sort des cadres ou des catégories déjà dictées à l'avance — qu'explore et qu'exploite la designer dans sa création. L'indétermination esthétique est un élément qui fait partie de sa pratique, de son univers de création, de sa mode conceptuelle et qui revient inlassablement lorsque l'on tente de définir, de décrire ou encore de circonscrire sa pratique à partir de notre expérience. Que ce soit à travers l'analyse d'une œuvre, les discours institutionnels (musée ou galerie), le discours de l'artiste ou encore les différents discours émanant du public, on y revient sans cesse. Car l'indétermination esthétique est au cœur même de notre façon de percevoir l'art et le non-art.

3.3 L'indétermination esthétique et la fonction critique

Si, dans un premier temps, l'étude des discours extraits de la revue de presse entourant l'événement *L'intangible en tant que matière* peut se présenter comme un autre témoin de l'indétermination esthétique perçue ou vécue face à la mode conceptuelle de Gao, elle devient dans un second temps, un lieu de paroles propice pour aborder la proximité qu'elle entretient avec la portée critique ou politique¹⁶⁷ de son travail. Car, bien que la question de la

¹⁶⁵ *Ibid.*

¹⁶⁶ *Ibid.*

¹⁶⁷ Rancière définit la politique comme « la configuration d'un espace spécifique, le découpage d'une sphère particulière d'expérience, d'objets posés comme communs et relevant d'une décision

portée critique du travail de Gao n'ait pas été abordée explicitement dans les pages qui ont précédé celle-ci, on peut affirmer qu'elle nous accompagnait en filigrane comme sous-entendu à travers les différentes analyses d'œuvres précédemment proposées¹⁶⁸. De plus, elle a aussi été énoncée textuellement dans le chapitre précédent à travers certaines citations ou certains éléments provenant du catalogue de l'exposition *Ying Gao. Art, mode et technologie*.

Un de ces exemples se retrouve dans le texte « La mode sur les territoires de l'art ». Bien que la commissaire Esther Trépanier n'y abordait pas de front la question de la nature critique du travail de Gao, elle y consacrait tout de même quelques paragraphes. Dans une section qu'elle a intitulée « Du design de mode à la réflexion critique », l'auteure énonçait, en guise de conclusion, l'idée que « [l]es frontières nouvelles que [le] travail [de Gao] dessine entre l'art et la mode sont différentes de celles qui ont traditionnellement uni ces deux pratiques.¹⁶⁹ » Ce à quoi elle ajoutait un dernier énoncé qui venait affirmer la nature critique de ce travail en postulant qu'« [i]l en [allait] de même de sa portée critique à la fois radicale et ambivalente.¹⁷⁰ » En nous laissant d'emblée entrevoir que ces deux notions qui semblent pourtant dépareillées sinon contradictoires seraient plutôt liées entre elles et à la portée critique du travail de Gao, cette conjonction d'idées nous ramène ainsi vers la réflexion proposée par Jacques Rancière autour de la question de l'indétermination esthétique et de la portée critique de l'art contemporain.

Rancière considère que « l'art critique [est] l'art qui joue sur l'union et sur la tension des politiques esthétiques¹⁷¹ ». Le philosophe affirme donc par cela que c'est dans la

commune, de sujets reconnus capables de désigner ces objets et d'argumenter à leur sujet. » Jacques Rancière, *op. cit.*, 37.

¹⁶⁸ Cette dimension critique se retrouve également soulevé dans le cadre de l'exposition *L'intangible en tant que matière* alors que la commissaire Baert a choisi d'ouvrir son texte de présentation en affirmant justement que le travail multidisciplinaire de Gao inclut entre autres « un dialogue critique avec le milieu discursif de la mode. » Renée Baert, « L'intangible en tant que matière. Créations vestimentaires de Ying Gao », texte présenté dans le cadre de l'exposition *L'intangible en tant que matière. La mode de Ying Gao* présenté au Centre de design de l'UQAM du 14 novembre au 15 décembre, 2013.

¹⁶⁹ Esther Trépanier, *op. cit.*, 17.

¹⁷⁰ *Ibid.*

¹⁷¹ Jacques Rancière, *op. cit.*, 69.

cohabitation des deux logiques hétérogènes de l'Art — c'est-à-dire la tension initiale entre l'autonomie de l'art et son hétéronomie — que le jeu politique de reconfiguration propre à l'esthétique prend forme. Comme nous l'avons vu à travers l'idée d'indécidable et les diverses analyses précédemment proposées, les objets vestimentaires issus du travail de Ying Gao s'inscrivent dans cette tension politique créée par l'entremise de ce jeu d'échanges et de déplacements qui se dessine entre les formes de l'art et celui du non-art. Un jeu par lequel se tracent de nouvelles limites et de nouveaux rapports entre les êtres, les choses et le temps; un jeu qui détourne les attentes; un jeu par lequel les démonstrations artistiques de Gao sont appelées, avec le concours du spectateur, à reconfigurer certains éléments qui constituent un horizon de signification partagé. Bref, un jeu politique qui tire sa poésie du léger décalage qui s'opère avec le commun.

Ainsi, les quelques bribes d'expériences en provenance de la communauté esthétique que nous avons recensées peuvent nous permettre d'apprécier ce que les objets vestimentaires hybrides de Gao « "font" au regard du commun¹⁷² ». En s'attardant un moment sur ces discours, on s'aperçoit que la mode conceptuelle proposée par Gao parvient à modifier ou à remettre en cause à travers le regard indécis du spectateur certains préjugés ou simplement certaines certitudes que nous partageons parfois à propos du vêtement, de la mode, de la technologie, du design, de l'art... Un exemple explicite de ce renversement de perspective se retrouve dans un article diffusé sur le site internet du magazine culturel étudiant *Le Culte*. Dans ce billet, signé par Laurie-Ève Pion, il est possible de sentir l'étonnement inédit que cette dernière a éprouvé devant le spectacle plutôt inattendu qu'on lui proposait au Centre de design. Elle parle en ces mots de Gao : « Sa vision sur l'intangibilité est très étendue et créative à souhait. Elle s'exprime avec une pertinence qui surprend tout en étant cohérente. J'ai visité son exposition [...] et je dois dire que je ne m'attendais pas à tant d'éclatement et d'innovation d'une exposition de vêtements.¹⁷³ » Malgré les présomptions péjoratives de départ, l'expérience vécue par cette chroniqueuse devant l'étrangeté de ces objets vestimentaires l'a amenée à porter un regard différent et enrichi sur la mode et le vêtement

¹⁷² Jacques Rancière, « Du partage du sensible et des rapports qu'il établit entre politique et esthétique » *Le partage du sensible esthétique et politique*. (Paris : La Fabrique, 2000), 14.

¹⁷³ Laurie-Ève Pion, *loc. cit.*

puisqu'elle ajoute à son commentaire que « [l']interaction avec les vêtements vient complètement chambouler notre représentation de ses objets toujours considérés comme éléments passifs de notre environnement.¹⁷⁴ »

Cette expérience enrichissante ou nouvelle découlant de la confrontation qui se produit entre, d'une part, une certaine conception consensuelle de la mode et, d'autre part, l'étrangeté divergente des objets vestimentaires de Gao, est un élément qui se retrouve également de diverses manières dans d'autres comptes-rendus. Ainsi, Caroline Blais nous dit qu'elle « y [a] découvert la mode comme [elle] ne l'avai[t] jamais vue avant¹⁷⁵ »; Aglaé Pagé, de son côté, nous sert cet avertissement : « *After witnessing of her work, you will walk out of the exhibit with a whole new perspective of fashion, and creativity even.*¹⁷⁶ »; quant à elle, Lydie Ducroux témoigne du fait que « les installations interactives montrent une autre facette de la mode. [Dans laquelle] [l]e vêtement trouve une autre vie¹⁷⁷ »; et du point de vue de Normand Babin les créations de Ying Gao sont tellement novatrices qu'elles en sont « complètement déroutantes pour l'œil d'aujourd'hui.¹⁷⁸ » De plus, toutes ces réactions engendrées chez le spectateur que nous avons précédemment citées — être interloqué, resté perplexe, dérouté, surpris ou encore être étonné devant cette mode improbable — expriment également l'effectivité de cette portée critique, qui, comme nous le rappelle l'historien de l'art Emanuele Quinz, se limite « au doute, au questionnement, au sursis de conscience¹⁷⁹ » éprouvés.

Ainsi, à l'intérieur du Centre du design, nous nous retrouvons agréablement décontenancés en face de propositions qui différaient radicalement des idées généralement

¹⁷⁴ *Ibid.*

¹⁷⁵ Caroline Blais, *loc. cit.*

¹⁷⁶ Aglaé Pagé Duchesne, « Ying Gao : An Incarnation of Innovation », *TPL*. [Blogue], 21 novembre, 2013. Récupéré de <http://www.tonpetitlook.com/en/2013/11/21/ying-gao-incarnation-innovation>

¹⁷⁷ Lydie Ducroux, *loc. cit.*

¹⁷⁸ Normand Babin, *loc. cit.*

¹⁷⁹ Emanuele Quinz, « Techno-hétérotopies. Design critique comme micro-humanisme », *Design for change*. (Léa Gauthier, éd.) (France : Black Jack éditions, 2011), 58.

reçues sur la mode¹⁸⁰. Les idées de Ying Gao matérialisées devant nous incarnaient l'antithèse de l'extrême frivolité et de la légèreté intellectuelle auxquelles se limitent trop souvent l'imaginaire et les discours populaires sur ce phénomène¹⁸¹. En jouant allégrement avec les paradoxes du régime esthétique, les propositions vestimentaires de Gao nous amenaient à redécouvrir, à revoir ou à redonner sens (de multiples sens) à la mode et au vêtement. Et c'est justement parce qu'il parvient, comme l'a affirmé Sarah Lévesques, à « marque[r] l'imaginaire à sa façon¹⁸² », que nous considérons que le travail de Gao est politique.

¹⁸⁰ Dans une entrevue que nous avons réalisée avec la designer, elle nous expliquait justement comment la visite d'une exposition « l'a[vait] amenée à vouloir exercer le métier du designer de mode, car [elle] était persuadée que c'était l'une des bonnes façons d'arriver à faire quelque chose de différent. » Voici l'histoire qu'elle nous a racontée : « lorsque j'avais peut-être 8 ou 10 ans, j'ai été voir l'exposition d'Yves Saint Laurent avec ma mère au Palais des beaux-arts à Pékin. J'étais jeune et je ne pensais pas avoir été frappée par l'élégance de son travail, car je n'y connaissais rien. Je ne pouvais pas admirer son travail parce que c'était élégant, délicat, raffiné ou beau. Je ne pouvais pas comprendre tout ça parce que je n'avais pas ces notions-là. Par contre, ce qui m'avait frappée c'est que j'ai définitivement vu quelque chose de différent ce jour-là. Quelque chose de différent de ce que je pouvais voir au quotidien. Alors, imaginons la Chine. Imaginons Pékin dans les années 80, je ne sais pas exactement, disons début 80. C'était plutôt bleu et gris. C'était encore un environnement social un peu austère. Je pense qu'un événement, une exposition comme ça m'avait surtout émerveillée dans le sens où j'ai compris qu'on pouvait faire quelque chose de différent. Ce n'est pas tant de faire quelque chose d'étonnant ou de beau, c'était d'avoir une démarche vraiment personnelle. Avoir quelque chose à dire et être différent de ce qu'on pouvait être à l'époque. » (Voir Annexe B, 94)

¹⁸¹ Par ailleurs, en citant un passage de la présentation du livre *L'empire de l'éphémère* du philosophe français Gilles Lipovetsky (chapitre II, p. 36), nous avons déjà montré que la mode n'est pas un objet d'étude prisé par les intellectuels. Généralement regardée de haut, elle est considérée comme une sphère d'études mineure et négligeable. Bien que ce livre date des années quatre-vingt et que la mode et le vêtement aient pris quelques galons sur le plan intellectuel depuis, on retrouve tout de même encore aujourd'hui cette méfiance élémentaire et conditionnée à refuser d'emblée à la mode une certaine profondeur ou un quelconque intérêt philosophique ou politique.

¹⁸² Sarah Lévesque, *loc. cit.*

CONCLUSION

Ce projet de recherche consacré à la mode conceptuelle de la designer Ying Gao, traite du rapport esthétique paradoxal que nous percevons entre art et mode — ou plus largement entre art et non-art — dans son travail. En utilisant notre propre expérience esthétique, nous avons relevé qu'en jouant sur les frontières et les limites de plusieurs disciplines, sa pratique de création avait la particularité de se construire dans un jeu de contraste qui offrait au spectateur des pistes d'interprétation paradoxales. Pour sa part, l'étude de différents discours construits autour des œuvres (commissaires, théoriciens, critiques...) nous a permis de joindre d'autres voix à la nôtre et de confirmer l'importance que pouvait revêtir cette dichotomie de nature et de sens dans l'expérience que nous avons fait du travail de la designer. Un peu partout où notre regard s'est porté, nous avons retrouvé de façon récurrente l'affirmation de cette nature paradoxale. Pour le présenter de façon schématique, nous nous sommes alors posé la question suivante : quelles sont les conditions qui nous permettent de percevoir la mode conceptuelle de Ying Gao comme relevant à la fois de l'art et de la mode même si ces deux champs nous apparaissent logiquement comme distincts et opposés?

L'objectif que nous avons poursuivi tout au long de ce travail est en apparence plutôt élémentaire : observer et rendre compte de la manifestation antagoniste de cette coprésence dans le travail de Gao. Toutefois, si l'on regarde attentivement le développement de la réflexion théorique sur la nature artistique de la mode qui s'est construit à partir des années 1990, autour de la question « la mode est-elle art? », nous pouvons constater que cette tâche est loin d'être aisée. À la lecture que nous avons faite des quelques écrits qui avaient abordé directement cette question par le passé, nous avons pu observer qu'il existait certains problèmes théoriques qui semblaient mener systématiquement la pensée de ce lien esthétique dans une impasse. Au fil de nos recherches, nous avons constaté qu'à peu près tous les auteurs tentent de classer la mode par rapport à un genre, une hiérarchie ou une quelconque

limite qui serait propre à l'art. Cette façon de procéder crée à notre avis deux difficultés majeures que nous avons absolument voulu éviter pour aborder notre objet étude.

Premièrement, nous avons noté qu'en choisissant cette voie, les auteurs se butaient à l'impossibilité de trouver un critère normatif inhérent à l'art qui justifie une telle position. Ils se tournent donc vers un jugement idiosyncrasique appuyé du discours critique construit autour des œuvres. Ce faisant, ils placent d'emblée la mode dans une position inférieure face au genre appartenant à l'art, car celle-ci n'a jamais joui de la même tradition de critique. Le traitement réservé à la mode de Gao n'échappe pas totalement à cette tendance. Malgré le fait que son travail de création bénéficie d'une reconnaissance certaine dans le milieu de la mode, nous retrouvons pourtant très peu de textes étoffés ou critiques qui ont été consacrés à sa production.

Deuxièmement, nous avons voulu montrer que cette volonté d'établir des fins ou une échelle de valeurs afin de classer les genres artistiques entre eux occulte une caractéristique fondamentale de la création actuelle. À notre avis, cette façon de concevoir l'art a pour résultat de mener la réflexion dans une impasse théorique. C'est-à-dire que les écrits parcourus essayent de maintenir une ligne de démarcation entre des pratiques artistiques « modernes » alors que ce qui semble les caractériser est plutôt un « mélange des hétérogènes » (au sens où l'entend Rancière). À l'image de l'objectif que nous nous sommes fixé pour la présente recherche, c'est pourtant de cette contamination entre art et non-art que les réflexions esthétiques passées entourant la mode tentaient à la base de témoigner sans toutefois y parvenir.

Nous avons ainsi voulu éviter de perpétuer à travers cette recherche l'inscription du rapport esthétique entre art et mode dans une opposition de statut hiérarchique. Car cette façon de penser l'art et le non-art ne peut aucunement nous permettre d'exposer la nature plurielle de la pratique de Gao, ni les conditions qui la rendent possible. Comme nous avons voulu comprendre et expliquer la nature paradoxale de l'expérience esthétique, il nous est apparu nécessaire de trouver un cadre théorique qui nous permette de sortir de cet affrontement hiérarchique pour regarder comment dans les faits ces deux éléments peuvent se conjointre dans le travail de Gao. Afin de sortir de cet écueil, nous avons suggéré d'aborder

la pratique de la designer par l'entremise du « régime esthétique de l'art » de Rancière. L'emploi de ce concept, élaboré pour rendre compte de la tension politique que nous percevons aujourd'hui dans certaines pratiques artistiques, nous a permis de joindre l'art et le non-art dans un rapport de réciprocité sans toutefois nier le paradoxe qui les fait cohabiter.

Pour aborder notre objet d'étude, nous avons proposé une réflexion structurée autour de trois expositions présentées dans trois contextes différents. Chacune d'entre elles nous donne l'occasion de mettre de l'avant des discours — que ce soit le nôtre, celui de l'institution, celui d'un certain public provenant de la revue de presse, ou encore celui de l'artiste — qui exposaient l'importance que pouvait revêtir la coprésence paradoxale de l'art et de la mode dans le travail de Gao. Le premier chapitre est entièrement consacré à relater notre expérience esthétique face au projet *Indice de l'indifférence* exposé en 2007 au centre de diffusion Diagonale. Intitulé *Walking City et Indice de l'indifférence*, cet événement prend place dans un centre d'artiste dédié aux pratiques en art contemporain liées à la fibre. Il s'agit là de la toute première exposition solo consacrée au travail de la designer. À partir de cette visite effectuée en galerie, nous avons procédé à une analyse détaillée des aspects matériels les plus visibles que nous propose cette œuvre. En prenant le temps de bien observer ce projet, nous avons constaté comment ce qui nous apparaît au premier coup d'œil comme des signes matériels neutres nous offre plutôt des possibilités d'interprétation paradoxale. L'indifférence prend à travers ces objets vestimentaires différentes facettes et nuances aux effets et aux sens opposés. Le but de cette analyse détaillée est très simple. Nous avons voulu démontrer la nature hétérogène de cette œuvre et l'incertitude esthétique qui en découle pour le spectateur. En soulevant le fait que le travail de Gao offre des pistes de lecture multiples et contradictoires, nous sommes parvenues dès l'amorce de notre réflexion à établir qu'une indétermination esthétique est au cœur de cette œuvre. Et que c'est à travers ce jeu de signification ou cette tension contradictoire que la mode et l'art y cohabitent.

Pour sa part, le second chapitre se développe en trois temps. Premièrement, nous avons souhaité établir que l'indétermination esthétique perçue dans l'œuvre *Indice de l'indifférence* est en fait une composante essentielle de la mode conceptuelle conçue par Gao et que, par conséquent, celle-ci traverse l'ensemble de son travail. Pour y parvenir, nous avons entamé cette deuxième partie en faisant une brève description du contenu de l'exposition *Ying Gao* :

Art, mode et technologies présentée au Musée national des beaux-arts du Québec. Par la suite, nous nous sommes attardées plus spécifiquement sur les éléments de médiations et sur le discours muséal qui accompagnait les œuvres. En analysant certaines de ces composantes, nous avons constaté la présence marquée de l'indétermination esthétique — d'abord développé au tour du vocable « indécidable » — dans le discours institutionnel formulé pour présenter le travail de Gao au public.

Deuxièmement, nous voulions exposer le rôle primordial que l'indétermination peut jouer dans la conception dominante que nous nous faisons de l'art depuis la « modernité » et, corolairement, comment celle-ci a teinté historiquement la construction des discours esthétiques autour de l'objet mode. Pour ce faire, nous nous sommes éloignées quelques instants du travail de Gao pour situer les origines théoriques de « l'indécidable » dans les écrits du philosophe Jacques Rancière. De cette façon, nous souhaitons mettre en évidence que l'indétermination esthétique découle d'un régime d'identification de l'art fondé sur un paradoxe. C'est-à-dire que ce régime, appelé esthétique, fonde l'autonomie de l'art sur son hétéronomie. Par la suite, en partant du constat formulé par Rancière dans l'introduction de son livre *Malaise dans l'esthétique* — constat qui propose qu'une incompréhension ou un malaise découlant de la nature paradoxale du régime esthétique de l'art soit à la source du développement des discours antiesthétiques —, nous sommes parvenue à démontrer que cette même confusion apparaît dans les discours abordant la nature esthétique de la mode. Nous avons donc présenté une brève analyse des principaux textes traitant de cette question pour expliquer comment cette incompréhension historique mène systématiquement la réflexion dans une impasse.

Troisièmement, nous avons voulu exposer l'état latent de la question esthétique qui se retrouve dans le discours institutionnel afin de démontrer que, loin d'être dépassée, cette incompréhension historique perdure encore aujourd'hui. Dès lors que les réflexions passées ont démontré que la pensée esthétique mène systématiquement dans une voie sans issue, il peut sembler alors plus pertinent d'évacuer simplement de son discours la question esthétique en la considérant comme obsolète. Mais, à notre avis, cette attitude occasionne certains problèmes. Car enfin, comment nous est-il possible de penser les liens entre art et mode en dehors de l'esthétique si elle est proprement cette révolution qui a permis leur rencontre

immédiate? Selon nous, le discours muséal qui accompagne l'exposition au Musée national des beaux-arts du Québec à l'été 2011 réactualise la question esthétique entourant l'art et la mode et nous démontre que le nœud gordien proposé par l'expérience esthétique est toujours problématique. Dans la mesure où d'un côté nous pouvons prendre acte du fait que l'indétermination esthétique est un élément constitutif du travail de Gao — car cet élément est mis de l'avant à maintes reprises autant dans la mise en espace de l'exposition que dans les textes composant le catalogue — et que de l'autre nous retrouvons des arguments qui tentent pourtant de résoudre l'ambivalence identitaire découlant justement de cette indétermination en établissant des fins qui sont propres à chaque domaine. En effectuant une analyse comparée de la structure vestimentaire d'une des pièces de l'œuvre *Walking City* avec un manteau de la collection *Post-vernissage* nous sommes arrivées à établir qu'il n'existe pourtant pas de distinction aussi fondamentale dans la création de Gao. Cette démonstration expose plutôt le malaise esthétique qui continue de teinter les discours autour des liens entre art et mode.

Finalement, le dernier chapitre s'articule autour de l'exposition *L'intangible en tant que matière. La mode de Ying Gao* proposée par le Centre du design de l'UQAM à l'automne 2013. Encore une fois, ce fut l'occasion de montrer que l'indétermination esthétique était une composante importante, voire incontournable, pour exposer et parler du travail de la designer. Et ce, même si le fruit de son travail était cette fois présenté dans un lieu destiné au design et non proprement à l'art. Pour l'étude de ce dernier événement, nous avons choisi, en plus des œuvres et de la mise en espace, de nous attarder sur la fortune critique entourant l'événement. Sans surprise, nous avons pu constater que les signes témoignant de l'indétermination esthétique se retrouvent encore une fois de façon répétée dans la revue de presse. Au-delà de la simple constatation de cette présence récurrente, nous avons choisi de terminer cette réflexion en étudiant la fortune critique, car nous considérons que l'ensemble de ces discours amène un élément de plus à notre réflexion. C'est-à-dire que c'est à travers celle-ci que l'on arrive à percevoir le plus manifestement les signes du potentiel politique que l'indétermination esthétique ouvre dans le travail de Gao. L'étude de ces propos diffusés en marge de l'événement nous montre comment, en jouant sur les paradoxes et les limites, les objets vestimentaires présentés embrouillent le commun, rendant

le regard du spectateur incertain. Bien que ce soit sous d'autres mots, nous avons rapporté comment ces écrits évoquaient l'indétermination esthétique vécue et perçue par le spectateur. En posant un regard intéressé sur ces discours médiatiques à l'apparence banale, nous avons donc entrevu l'effet d'ouverture ou de reconfiguration du sensible que génèrent ces propositions vestimentaires improbables. Ces écrits ont témoigné de cette possibilité qui s'offre à travers l'expérience esthétique de modifier notre façon de concevoir l'art, la mode, le monde, bref, l'imaginaire dans lequel on vit.

Pour conclure, affirmons simplement que l'ensemble de notre réflexion, formée à partir de ces trois études de cas, nous aura permis de mieux comprendre l'importance que nous accordons, même si c'est à notre insu, à cette relation paradoxale qui s'établit entre art et mode dans le travail de Gao. De plus, elle nous aura donné l'occasion d'entraîner le potentiel politique qui en émane. De façon secondaire, notre démonstration a également attesté qu'à mille lieues d'être dépassé, le questionnement esthétique sur la nature ambivalente de l'art et de son rapport au non-art est omniprésent. Loin de se conformer à l'archétype que l'on se fait généralement de l'objet mode, le travail de Gao semble ouvrir une brèche vers un questionnement plus large à propos du potentiel politico-historique de la mode. Nous pensons qu'il pourrait être intéressant de poursuivre plus avant cette réflexion afin de se pencher davantage sur cette question et plus globalement sur les possibilités « dissensuelles » de la mode que peuvent amener à notre attention les pratiques de création issue de la tradition du paraître. Dans un de ses ouvrages phares, Gilles Lipovetsky appelait d'ailleurs chacun d'entre nous à s'intéresser sérieusement aux potentialités paradoxales de la mode afin d'être en mesure de saisir les effets émancipateurs qu'elle renferme. « [C]'est à nous [écrivait-il], qu'il revient de combattre, là où nous sommes, les mythes et les a priori [...]. La Mode s'accompagne d'effets ambigus : ce que nous avons à faire c'est travailler à réduire sa pente "obscurantiste" et accroître sa pente "éclairée", non en cherchant à rayer d'un trait le strass de la séduction, mais en utilisant ses potentialités libératrices pour le plus grand nombre.¹⁸³ » Ainsi, l'étude du travail de Gao à travers le spectre politique de l'esthétique nous a peut-être amené à percevoir certaines possibilités « dissensuelles » disponibles dans la forme mode, mais que les obligations d'un « réel » bien administré

¹⁸³ Gilles Lipovetsky, *op. cit.*, 21-22.

dissimulent généralement à notre attention. L'art peut ainsi, à travers l'espace de jeu qu'il confère, servir de révélateur.

ANNEXE A

FIGURES



Figure 1.1

Gao, Ying. (2006). *Indice de l'indifférence. Chemises pleines* [Série de cinq chemises. Organdi de coton et entoilage non tissée.]
© Ying Gao. Récupéré de
<http://yinggao.ca/collections/indice-de-lindifference/>



Figure 1.2

Gao, Ying. (2007). *Indice de l'indifférence. Chemises vides* [Série de cinq chemises. Organdi de coton et entoilage non tissée.] Montréal, Diagonale. © Ying Gao Récupéré de http://www.velvethighway.com/joomla/index.php?option=com_content&task=view&id=54



Figure 2.1

Gao, Ying. (2007) *Walking City 1*.
[Robe interactive. Organdi de coton,
nylons, composants électroniques.]

© Ying Gao. Récupéré de
<http://yinggao.ca/interactifs/walking-city/>



Figure 2.2

Gao, Ying. (2007) *Walking City 2*.
[Robe interactive. Organdi de coton,
nylons, composants électroniques.]

© Ying Gao. Récupéré de
<http://yinggao.ca/interactifs/walking-city/>



Figure 2.3

Gao, Ying. (2008) *Living Pod 1*.
[Manteau interactif. Cuir, super organza
et composants électroniques.

© Ying Gao. Récupéré de
<http://yinggao.ca/interactifs/living-pod/>



Figure 2.4

Gao, Ying. (2009) *Living Pod 2*.
[Manteau interactif. Cuir, super organza
et composants électroniques.

© Ying Gao. Récupéré de
<http://yinggao.ca/interactifs/living-pod/>



Figure 2.5

Gao, Ying. (2010) *Playtime 1*. [Robe interactive. Super organza, polyfluorure de vinylidène et composants électroniques].
© Ying Gao. Récupéré de
<http://yinggao.ca/interactifs/playtime/>



Figure 2.6

Gao, Ying. (2010) *Playtime 2*. [Robe interactive. Super organza, polyfluorure de vinylidène et composants électroniques].
© Ying Gao. Récupéré de
<http://yinggao.ca/interactifs/playtime/>



Figure 2.7

Gao, Ying. (2010). *Berlin-Nagoya 1. Écharpe*. [Objet modulable, super Organza] © Ying Gao. Récupéré de <http://yinggao.ca/collections/berlin-nagoya/>



Figure 2.8

Gao, Ying. (2010). *Berlin-Nagoya 1. Robe*. [Objet modulable, super Organza] © Ying Gao. Récupéré de <http://yinggao.ca/collections/berlin-nagoya/>



Figure 2.9
Gao, Ying. (2007). *Walking City*. *Détail de la robe #2*, [Organdi de coton, nylons, composants électroniques]. © Ying Gao. Récupéré de <http://yinggao.ca/interactifs/walking-city/>



Figure 2.10
Gao, Ying et Latraverse, Karl. (2010). *Post vernissage*. *Collection Less is more*. [Manteau sans manche]. © Ying Gao. Récupéré de <https://www.facebook.com/post-vernissage-102938173085065/?fref=ts>



Figure 2.11

Gao, Ying. (2010). *Berlin-Nagoya 1. Robe-écharpe*. [Objet modulable, super Organza]
 © Ying Gao. Récupéré de <http://yinggao.ca/collections/berlin-nagoya/>



Figure 2.12

Gao, Ying. et Latraverse, Karl. (2011), *Post-vernissage. Collection no. 2* [3 Pièces de la collection no. 2.] © Ying Gao. Récupéré de <http://yinggao.ca/collections/post-vernissage/>



Figure 3.1

Gao, Ying. (2013). *Incertitudes*. [2 vêtements interactifs. Polyfluorure de vinylidène, épingles, composants électroniques.] © Ying Gao. Récupéré de <http://yinggao.ca/interactifs/incertitudes/>

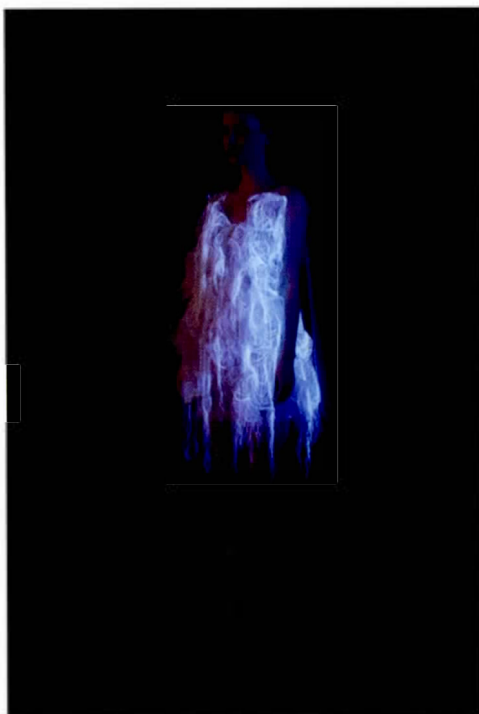


Figure 3.2

Gao, Ying. [s. d.] *(No)Where (Now)Here* 1. [Robe interactive. Super organza, fils photoluminescents, Polyfluorure de vinylidène, composants électroniques.]
© Ying Gao. Récupéré de <http://yinggao.ca/interactifs/nowhere-nowhere/>

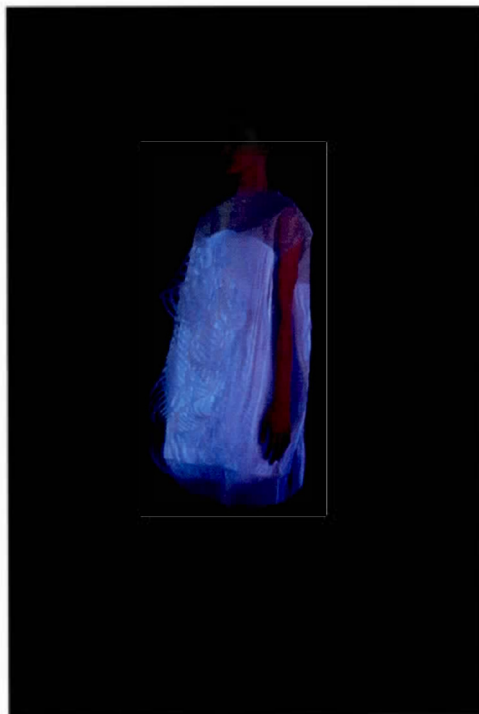


Figure 3.3

Gao, Ying. [s.d.]. *(No)Where (Now)Here* 2. [Robe interactive. Super organza, fils photoluminescents, Polyfluorure de vinylidène, composants électroniques.]
© Ying Gao. Récupéré de <http://yinggao.ca/interactifs/nowhere-nowhere>

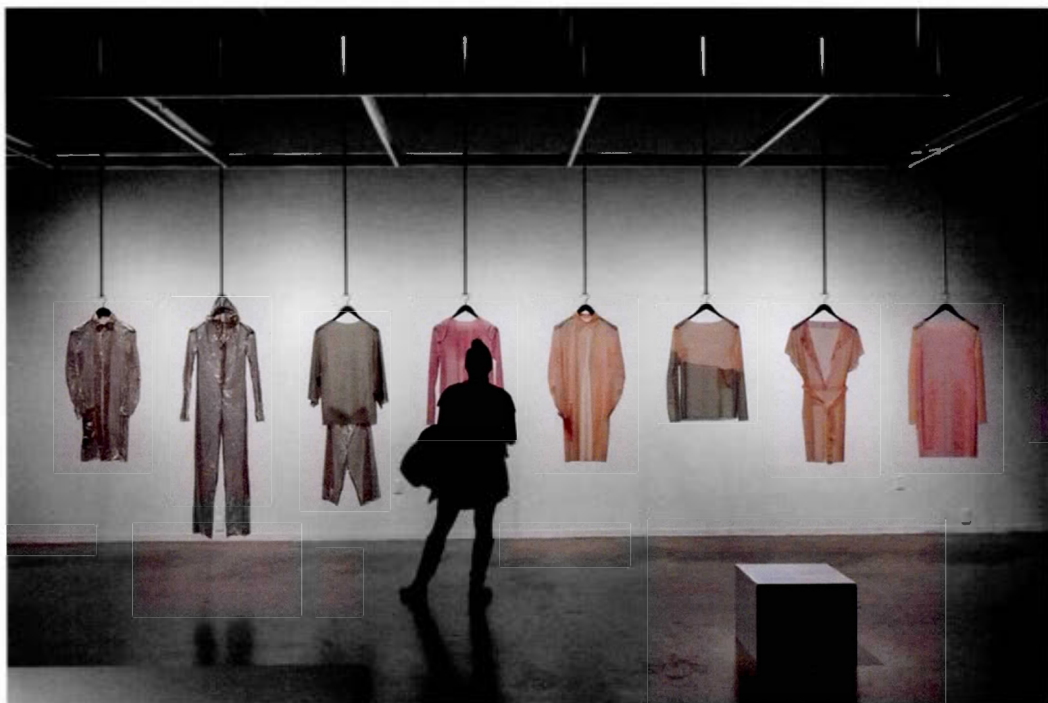


Figure 3.4

Gao, Ying. [s. d.]. *Science is fiction*. Vue de l'installation lors de l'exposition *L'intangible en tant que matière. La mode de Ying Gao* [11 vêtements et 8 accessoires. Latex médical, coton enduit médical, épingles]. Montréal : Centre de design de l'UQAM. Photo © Michel Brunelle. Récupéré de <https://www.facebook.com/centrededesign.uqam.ca/photos/>



Figure 3.5

Gao, Ying. [s. d.]. *Les nébuleuses. Une des pièces de la série.* [Vêtement. Super organza]

© Ying Gao. Récupéré de <http://yinggao.ca/collections/les-nebuleuses/>



Figure 3.6

Gao, Ying. [s. d.]. *Un pop-up nommé Facebook*. [Veston et jupe pop-up. Polyfluorure de vinylidène et organdi.] © Ying Gao. Récupéré de <http://yinggao.ca/collections/les-nebuleuses>

ANNEXE B

ENTREVUE AVEC LA DESIGNER DE MODE YING GAO RÉALISÉE LE 7 NOVEMBRE 2012 DANS SON BUREAU À L'ÉCOLE SUPÉRIEURE DE MODE DE MONTRÉAL (ÉSMM).

Eve Deshaies : Les premières questions vont aborder ta conception du travail de designer. J'ai lu, mais je t'ai également entendu dire que tu considères que le travail du designer de mode c'est de créer et d'innover. Parallèlement, j'ai parcouru une entrevue dans laquelle tu racontais que c'est ta rencontre avec l'univers créatif d'Yves Saint Laurent qui t'avait incité à entreprendre des études en design de mode. Cette première rencontre avec l'univers de la haute couture t'aurait émerveillée au point de vouloir créer à ton tour des vêtements qui allaient étonner les gens. Est-ce qu'il y a un lien qui peut être fait entre ces deux éléments et penser que cette expérience vécue dans ton enfance a été déterminante dans la conception que tu as aujourd'hui du travail de designer de mode?

Ying Gao : En fait quand j'ai parlé du rôle du designer, je pensais au métier du designer en général. Que ce soit le designer graphique, le designer industriel et non pas spécifiquement le designer de mode. Quant à l'événement Yves Saint Laurent, l'histoire est que lorsque j'avais peut-être 8 ou 10 ans j'ai été voir l'exposition d'Yves Saint Laurent avec ma mère au Palais des beaux-arts à Pékin. J'étais jeune et je ne pensais pas avoir été frappée par l'élégance de son travail, car je n'y connaissais rien. Je ne pouvais pas admirer son travail parce que c'était élégant, délicat, raffiné ou beau. Je ne pouvais pas comprendre tout ça parce que je n'avais pas ces notions-là. Par contre, ce qui m'avait frappée c'est que j'ai définitivement vu quelque chose de différent ce jour-là. Quelque chose de différent de ce que je pouvais voir au quotidien. Alors, imaginons la Chine. Imaginons Pékin dans les années 80, je ne sais pas exactement, disons début 80. C'était plutôt bleu et gris. C'était encore un environnement social un peu austère. Je pense qu'un événement, une exposition comme ça m'avait surtout émerveillée dans le sens où j'ai compris qu'on pouvait faire quelque chose de différent. Ce n'est pas tant de faire quelque chose d'étonnant ou de beau, c'était d'avoir une démarche vraiment personnelle. Avoir quelque chose à dire et être différent de ce qu'on pouvait être à l'époque.

E.D. : Ton expérience t'a donc plutôt amenée à vouloir faire le travail de designer?

Y.G. : Voilà, cette expérience m'a amenée à vouloir exercer le métier du designer de mode, car j'étais persuadée que c'était l'une des bonnes façons d'arriver à faire quelque chose de différent. Alors que j'aurais pu, je ne sais pas, avoir vu un film de Truffaut, mais

non, ce n'était pas ça. Ça se trouvait que c'était Saint Laurent. J'aurais pu devenir DOP (directeur de la photographie) ou réalisatrice, mais non ça se trouvait que c'était ça.

E.D. : Tu as étudié en design de mode à Genève et à Montréal également. Est-ce que c'est ta formation scolaire qui a forgé davantage ta conception du travail de designer de mode?

Y.G. : Oui parce que lorsque j'ai commencé à étudier à Genève, à l'école des arts décoratifs, j'étais très jeune. Je crois que j'avais 17 ou 18 ans peut-être, quelque chose comme ça. Et à l'époque, on parle début 90, la mode en Europe était encore extrêmement conceptuelle. On était vraiment dans le concept. Je me souviens qu'on était six dans notre année. On pouvait fumer, boire en classe. On se comportait comme de vrais artistes. On discutait de concept énormément. Tu peux ne pas comprendre comment un bouton rentre dans une boutonnière, mais tu devais absolument développer des concepts extraordinaires. Donc c'était dans cette lignée-là de formation que j'ai reçue à l'époque et effectivement cette façon de penser m'a beaucoup influencée. Je ne dis pas que c'était la bonne façon de voir les choses. Je dis juste que c'était la première influence que j'aie eue. Et quand je suis arrivée à Montréal, c'était un choc culturel parce qu'on est en Amérique du Nord. C'est l'industrie. J'étais sous le choc, parce que justement je ne comprenais pas comment ça se faisait que la boutonnière et le bouton soient deux choses différentes. Je ne maîtrisais même pas la base des notions du vêtement, alors que j'avais plein de concepts. C'est pour ça que la formation beaucoup plus pragmatique que j'ai reçue ici m'a ramenée un peu dans la vie réelle. Elle m'a appris aussi qu'avoir un concept c'est important, mais savoir exécuter, réaliser, avoir la précision dans l'exécution est tout aussi important.

E.D. : Après tes études, logiquement, tu es allée explorer le métier de designer de mode dans l'industrie et tu as été déçue de ne pas retrouver l'esprit d'innovation et de création qui devrait, selon toi, être à la base du travail réalisé par le designer de mode. Mais y a-t-il déjà eu un âge d'or pour la création en mode, c'est-à-dire un moment où la pratique du designer de mode dans l'industrie correspondait à ta vision personnelle?

Y.G. : Je pense que depuis l'arrivée du prêt-à-porter, tous les designers se confrontent à ce problème. C'est-à-dire que je me demande si l'âge d'or a déjà existé et si oui j'imagine que c'est définitivement avant l'avènement du prêt-à-porter. Après on peut toujours avoir des exemples de réussite dans le sens ou des designers profondément intellectuels et conceptuels réussissent à percer dans ce métier. Nommons Hussein Chalayan et Martin Margiella qui sont des gens admirables qui réussissent autant à faire un exercice intellectuel très poussé et à avoir une pratique tout à fait pragmatique. Leurs lignes de vêtements se vendent bien ou pas bien, mais ça se porte. C'était quoi déjà la question?

E.D. : S'il y avait déjà eu un âge d'or pour le design de mode?

Y.G. : Probablement avant l'avènement du prêt-à-porter. Maintenant l'âge d'or, je ne sais pas.

E.D. : Un moment où le travail du designer correspond avec ta vision de ce que devrait être ce travail

Y.G. : Ou alors, peut-être que je suis trop sévère. Peut-être que quand je pense à cette génération des années 60, Paco Rabane, Pierre Cardin, quant à l'époque ils faisaient les vêtements du futur. Je n'étais pas là, c'est un fantasme que j'ai. C'est une image complètement fantasmée que j'ai de cette époque. Probablement que c'est faussé. Probablement que ce n'était pas aussi doré que ce qu'on imagine. Je me demande. Je ne sais pas si ça a déjà existé en fait.

E.D. : Dans la conférence « Exercice de style » que tu as donnée à l'UQAM, tu as répondu à une question qui provenait du public et qui portait sur la réception de ton travail. Tu as affirmé que le point d'intérêt variait en fonction du milieu dans lequel ton travail était présenté. Tu as dit que le milieu de la mode s'intéressait aux qualités esthétiques de l'objet, tandis que le milieu de l'art s'intéressait au discours qui entourait l'objet. Est-ce que cette perception, divisée entre l'objet et l'idée, entre la matière et le concept, reproduit en fait une certaine conception stéréotypée de la mode, qui sépare l'intellect de l'objet et qui donc va à l'encontre de ton travail? C'est peut-être une perception qui m'est personnelle, mais ce que je perçois dans ton exploration de la frontière entre ce qui est matériel et immatériel, c'est que ton travail vise entre autres à rendre visible et important la coprésence de ces deux éléments que sont la matière et l'idée. Est-ce que cette division ne va pas à l'encontre de ce que tu fais?

Y.G. : Bien, non. Parce que, tu sais une fois l'objet né, il est conçu. Tu n'as pas le contrôle sur comment il est reçu, aperçu. Je crois que... je n'ai jamais vraiment réfléchi à cette question parce que pour moi, ce n'est pas très important comment les gens le reçoivent. À chacun sa sensibilité. Il y a des gens qui préfèrent savoir pourquoi et d'autres comment. Comme les ingénieurs, c'est carrément comment, quand ils voient des choses comme ça. Mais tu ne peux pas. Tu n'as pas le contrôle.

E.D. : Non. Mais est-ce qu'il y a un milieu, un endroit où tu présentes tes projets et où les deux choses [l'objet et l'idée] vont prendre une importance aussi grande? Ou est-ce toujours un côté ou l'autre?

Y.G. : Je pense que le milieu de l'art est un peu plus, comment je peux le dire... a une perception, une compréhension plus complète de ce que je fais. Parce que non seulement il s'intéresse à la démarche, au discours, mais évidemment il regarde aussi l'objet. Après si l'objet ne plaît pas, ou s'il trouve l'objet complètement hideux on s'entend que ça ne

fonctionne pas. Oui, je dirais qu'ils ont une compréhension plus complète de ce que je fais, mais en même temps ça ne me dérange absolument pas que les gens n'aient pas cette compréhension.

E.D. : Tu conçois deux types de projets mode. Tu as des projets plus conceptuels qui vont intégrer la technologie de façons différentes et tu as aussi une ligne qu'on pourrait qualifier de prêt-à-porter avec le collectif Post-vernissage. Est-ce que pour toi, ces différents projets participent, de façon probablement différente, mais participent tout de même, à redéfinir ce qu'est le design de mode et son objet?

Y.G. : Le projet Post-vernissage est mort parce que mon partenaire de travail et moi avons décidé de ne pas poursuivre notre collaboration. Ceci étant dit, j'ai d'autres projets de prêt-à-porter de contrat. Les marques ne m'appartiennent pas, donc ce sont des projets beaucoup moins personnels que le projet Post-vernissage. Mais ça reste quand même des projets de prêt-à-porter sous d'autres marques. Quelle était la question déjà?

E.D. : Est-ce que ces différents projets participaient à redéfinir les limites du design et de l'objet mode?

Y.G. : C'est-à-dire que c'est moi qui fais le design. Dans tous ces travaux-là. Aussi personnel ou impersonnel que ça puisse être, il y a moi comme individu qui est derrière. Ce dont je suis consciente c'est qu'il y a une autre chose qui est très importante. Peu importe ce qu'on fait, même si c'est juste un marcel ou un corsage pour une compagnie quelconque, il y a quelque chose qui m'appartient de façon profondément personnelle. Je ne peux pas t'expliquer comment. Je pense que dans un projet de prêt-à-porter, au mieux le concept reste et au pire il n'en reste que des éléments formels. Mais à tout le moins, même dans les choses beaucoup moins personnelles, dans les projets de *private label* je fais mon travail avec beaucoup d'authenticité, beaucoup de sérieux. Jamais je ne suis là à être cynique à faire juste un petit truc pour que ce soit fait. Je n'irais pas jusqu'à dire que ça redéfinit quoi que ce soit. Je dis juste que c'est le travail du designer de faire des projets, des vêtements qui se portent. Parce que sinon on devient artiste visuel. Donc, je ne peux pas dire que je réfléchis des heures et des heures avant de dessiner un marcel, ce n'est pas ça. Je dis juste que cette ligne que je dessine est probablement là parce que j'avais fait les trois projets avant. Il y a quelque chose...

E.D. : Il y a quand même quelque chose qui va transcender de tes projets.

Y.G. : Je pense que oui parce qu'il y a une accumulation d'expérience aussi.

E.D. : Et quand c'était pour le collectif Post-vernissage, est-ce que la filiation était plus directe?

Y.G. : Ah oui, absolument.

E.D. : Par exemple, qu'est-ce qui découlait...

Y.G. : C'était évident. Bon, j'ai fait des projets interactifs. Je regarde la forme et je me dis ça, ça se récupère de façon directe sur un patron. On oublie tout le côté interactif. On reprend le patron. On corrige les lignes et on remet ça. Par exemple, le projet *Walking city*, c'était le numéro 2, la robe qui se gonfle, qui respire en fait. Si tu regardes le pardessus, c'est un morceau de tissu rectangulaire. On a fait quelques incisions à l'intérieur. On a pris ce modèle-là. On l'a recoupé dans une matière. Je pense que c'était un lainage interlocké. On a fait des pinces. C'était exactement le même patron et ça devient un vêtement portable. C'est devenu un manteau complètement. On le met. On sort du bureau et on va marcher sur Sainte-Catherine. Ça, c'était un rapport très très très proche, très rapproché. J'en ai des tas d'exemples comme ça. On fait un truc interactif parce qu'on a eu le temps de réfléchir, d'innover et de faire un peu de folie. Et là, il y a un détail, tout d'un coup qui nous intéresse et qui est récupérable immédiatement sur un vêtement prêt-à-porter. Et ça, ça s'est produit je ne sais pas combien de fois.

E.D. : C'est peut-être seulement moi que ça importune dans mes recherches, mais le terme design de mode met ensemble deux choses design et mode, sans mentionner le vêtement à proprement parler. Aujourd'hui, le phénomène de mode s'est étendu à à peu près toutes les sphères d'activité. Est-ce que l'appellation design de mode est encore un terme approprié pour définir le design relié au vêtement, et ton travail en particulier?

Y.G.: Je trouve que c'est hyper vieux jeu de vouloir redéfinir le design de mode comme design de vêtement. Tu ne peux plus dissocier le vêtement de la mode. C'est vraiment un phénomène sociologique. Ça ne sert à rien de vouloir séparer ces deux choses-là. L'objet fait partie du système que tu le veuilles ou pas, on est là-dedans. Alors, oui, je fais du design de vêtement. Mais le vêtement appartient à un système qui s'appelle la mode. Alors, autant y aller parce que ton vêtement va se retrouver sur le marché. Le marché lui appartient aussi à la mode, l'industrie est là. Je ne sais pas. Vraiment, je pense que c'est de moins en moins, de plus en plus. Comment je peux dire?

E.D. : C'est peut-être juste d'un point de vue théorique que c'est compliqué. Parce que quand on parle de la mode, quand on prend un même mot pour parler de plusieurs choses qui oui s'entrecoupent, mais qui sont différentes, ça porte à confusion. Mais il se peut que ce soit seulement d'un point de vue théorique que l'appellation pose problème.

Y.G. : Peut-être. Moi je n'ai aucune espèce de complexe.

E.D. : Sans que ce soit relié à un complexe, c'est davantage pour savoir si c'était encore approprié, car l'appellation a évolué dans le temps. Ça n'a pas toujours été design de mode.

Y.G. : Oui, je pense que c'est on ne peut plus approprié, c'est tellement approprié. On est dans ce système. Avouons-le.

E.D. : Oui tout à fait. J'ai une autre question par rapport au collectif Post-vernissage. Je vais te la poser malgré le fait que le collectif ait pris fin. Ces projets-là étaient axés sur la conception, les matériaux, la durabilité et les principes du mouvement *slow wear*. C'est un mouvement avec lequel je n'étais pas très familière. Ce que j'en ai compris c'est que c'est un mouvement qui véhicule une certaine idéologie et un désir d'éveiller chez le consommateur une perspective plus critique relativement à la mode et à la consommation. Et ça m'a fait penser à certains vêtements conçus par les constructivistes, comme Tatlin ou Rodchenko, qui présentaient le vêtement selon une certaine conception de la société, selon une idéologie. Est-ce qu'il y avait ce même désir dans votre projet?

Y.G. : Oui, tout à fait. Je pense que le *slow wear* est complètement un mouvement qui est à l'encontre de tout ce phénomène de *fast fashion*. C'était vraiment... D'ailleurs, je ne devrais pas dire que c'était, car je travaille de nouveau sur un projet de prêt-à-porter, mais je ne sais pas quand et comment. Ce serait toujours dans l'idéologie du *slow wear*. C'est vraiment pour mettre l'emphasis sur le concept, la qualité, la durabilité du vêtement. De faire une espèce de *statement*, en disant qu'on peut se permettre de temps en temps de payer un vêtement à 500 \$ parce qu'il va durer 5 ans. Oui, c'est possible parce qu'on ne peut plus se permettre de payer pas cher et de jeter à chaque saison. Et forcément, c'est un mouvement tout à fait en phase avec notre environnement social et économique qui est totalement *fast*. Tout est *fast*, aussitôt consommé, aussitôt jeté.

E.D. : Également dans la conférence « Exercice de style », tu as parlé d'utopie. De ton désir d'insuffler de l'utopie dans la mode, car elle en était aujourd'hui dépourvue. Dans un premier temps, j'aimerais savoir ce que tu entends par utopie?

Y.G. : L'utopie, pour moi c'est le non-cynisme. Tout d'abord, c'est quelque chose que les enfants ont en eux. Il y a un peu de naïveté, un peu de ludique, un peu de rêve et beaucoup beaucoup de pureté dans le sens de pureté idéologique. C'est-à-dire qu'on est pas encore blasé de quelque chose alors qu'on a plein de raisons de l'être. L'Utopie pour moi, je pense que ça a toujours été là, mais je me suis plus rapprochée de ça quand j'ai relu les livres sur le collectif d'architectes Archigram. Dans leur démarche et leur vision de la société interprétées à travers le projet utopique. Je me suis dit, mais ces architectes des années 60 et 70, ils avaient plein de choses à faire. Ils construisaient des *buildings*. Ils participaient à l'économie de l'époque. Alors qu'ils avaient cette vision très très critique de leur société. Ils

faisaient des projets comme ça utopiques, justement pour, je ne sais pas, pour garder une certaine lucidité. Je trouvais que c'était très émouvant. Donc, je me suis dit : c'est bizarre qu'on ne voie pas ça chez les designers de mode. Est-ce qu'on est si dans le système que ça. Il y en a des gens qui font des projets éclatés. Pour moi c'était une façon de me donner un bon prétexte pour faire des projets un peu en marge, un peu en dehors de l'industrie, et de démontrer que c'est possible d'innover encore et c'est possible de ne pas être totalement dans le système et blasée.

E.D. : Tu disais, qu'il n'y avait pas aujourd'hui d'utopie dans la mode ou à peu près pas, mais est-ce qu'il y a eu une époque, où il y en avait beaucoup? Est-ce que ça faisait partie de la mode et que ça c'est effacé?

Y.G. : Je vais reparler des années 60, la génération de Pierre Cardin et de Paco Rabanne. Encore une fois, je ne sais pas. Peut-être que c'est une image mentale que j'ai. De l'utopie, oui, totalement. C'était à cette époque-là quand Yves Saint Laurent justement a quitté Dior. Je trouvais que c'était une période totalement non cynique. Justement, il y avait quelque chose de frais même s'il n'y avait pas de vêtements qui bougeaient. Ça n'avait rien à voir. C'était juste une période où l'on trouvait que tout était possible. Qu'il y avait place à l'innovation, aux rêves. Oui dans les années 60, 70. Dans les années 60 plutôt.

E.D. : Pourquoi serait-ce une notion importante pour la mode aujourd'hui?

Y.G. : Je ne sais pas pourquoi. Quand je pense à l'art, aux arts visuels en général, j'ai l'impression que l'utopie est quelque chose qui existe en art. C'est quelque chose de récurrent chez les artistes. C'est complètement assimilé et assumé comme concept. Alors qu'en mode, peut-être parce qu'on travaille sur des objets fonctionnels, on se permet beaucoup moins. Je trouve ça dommage, parce que c'est quand on perd cette naïveté qu'on perd l'envie de créer et d'innover. Alors qu'on en a encore besoin. La preuve, c'est que quand on fait quelque chose de complètement fou, un objet qui n'est pas du tout fonctionnel, comme ça qui est portable au quotidien, on peut finalement, je veux dire qu'il y a autre chose qui pourrait en découler. L'innovation a toujours quelque chose à voir au final avec le fonctionnel. Je pense. Même les innovations, les idées les plus folles peuvent au final aboutir à quelque chose de fonctionnel. Là, je parle en tant que designer. L'art pour l'art c'est autre chose. C'est pour ça que je pense que l'utopie est importante. Parce que c'est justement quand on est utopique qu'on assume cette volonté de faire des choses impossibles à l'avance. On se donne cette possibilité de faire des choses impossibles. À partir de là, toutes les barrières tombent, donc on peut créer dans une liberté. Je trouve ça beau comme idée.

E.D. : Est-ce que le mode ludique, qu'on retrouve entre autres dans certaines de tes créations, mais qui plus largement se retrouve dans la mode, est relié à l'utopie? N'est-ce pas justement un mode qui favorise l'utopie?

Y.G. : Qu'est ce que tu veux dire?

E.D. : Je vais poser la question tout à fait autrement. Est-ce que le ludique, si l'on s'en tient à tes créations, participe à l'utopie?

Y.G. : Oui et non. À partir d'un projet d'une idée utopique. Tu sais bon. Ça, de toute façon c'est impossible, faisons un truc impossible. Après, je pense que le ludique appartient au spectateur, à l'usager. Est-ce que lui va trouver ça ludique, va trouver ça amusant. Est-ce qu'il peut interagir avec ou est-ce que finalement ça l'effraie? Je pense que le ludique est autre chose. Je pense que le ludique c'est...

E.D. : N'est pas nécessairement relié à l'utopie.

Y.G. : Oui.

E.D. : En règle générale pour les gens qui connaissent la mode, pour les gens dans l'industrie de la mode, la haute couture est reliée à des règles de production, à des règles de présentation qui sont super strictes. Pourtant, j'ai lu qu'en ce qui te concernait la haute couture était beaucoup plus reliée à un effet à un sentiment chez le spectateur, l'étonnement. Tu ne te souviens pas de ça?

Y.G. : Non.

E.D. Attends, j'ai amené l'article avec moi. Peut-être que je le rapporte juste mal.

Y.G. : Ah oui, c'était le magazine du musée. Qu'est ce que j'ai dit encore?

E.D. : J'ai juste un bout, mais il y avait un autre article dans lequel tu disais qu'un des rôles de la haute couture était de surprendre les gens. Il y a un autre article, mais je ne l'ai pas avec moi. J'ai mis en commun deux articles pour formuler cette question.

Y.G. : Je comprends. La haute couture est une marque déposée. On s'entend. Mais le rôle de la haute couture était de faire du spectacle, de faire rêver les gens, mais plus aujourd'hui. Quand on pense à la haute couture des années 90, par rapport au prêt-à-porter qui est directement destiné au marché, la haute couture est un spectacle. Les robes étaient là pour émerveiller les gens, pour émouvoir, pour faire rêver, pour toutes sortes de choses. Et bien justement quand tu regardes aujourd'hui les onze maisons de couture, tu te demandes quelle est la différence entre la haute couture et le prêt-à-porter et pourquoi est-ce que Hussein Chalayan qui fait du prêt-à-porter, pourquoi ce qu'il fait n'est pas de la haute couture. La frontière est de plus en plus floue. Ce que je trouve dommage dans tout cela c'est que la haute couture à la rigueur représentait de l'utopie du rêve dans un sens. C'est le côté un peu, c'est tout ce côté, ça peut être super kitsch, mais ce côté un peu extrême. Et aussi la

haute couture était un laboratoire de création. Il y avait autant de la haute technologie, autant des petites mains bien expérimentées qui travaillaient dans la haute couture. C'était une espèce d'amalgame de toutes sortes de savoir-faire. Bon, on a tout perdu là maintenant aujourd'hui. Donc, ce que je disais en fait, c'est que la haute couture, mis à part le fait que c'est une marque déposée de la chambre syndicale de la haute couture en France, c'était un laboratoire d'expérimentation et puis un atelier de savoir-faire. C'était vraiment la totale. Et elle est en train de mourir, on va s'en douter, dans la forme actuelle. Je trouve juste ça dommage. C'est en fait pour ça que je me suis dit qu'il devrait y avoir une autre forme — pas de haute couture nécessairement — d'expérimentation, une autre forme d'utopie.

E.D. : La haute couture représentait l'utopie. Elle était un endroit de l'utopie pour la mode à cette époque-là.

Y.G. : Exact.

E.D. : On a déjà abordé la question, mais je vais revenir plus directement sur le sujet. Est-ce que c'est possible pour le designer de mode d'innover aujourd'hui à l'intérieur de l'industrie, ou n'y a-t-il que des cas particuliers? Ma perception est que très souvent, les designers vont se trouver des espaces un petit peu à côté. Je pense que dans l'industrie c'est un peu difficile d'innover.

Y.G. : Eh bien, l'innovation se passe à plusieurs niveaux. Au niveau conceptuel, je vais te dire que c'est hyper difficile si l'on veut faire de l'innovation conceptuelle dans l'industrie. Par contre, au niveau formel c'est toujours possible dans tous les aspects : au niveau de la finition, de la coupe. Il reste de la place, mais c'est vrai que quand moi je parle d'innovation, personnellement je pense directement au concept. C'est difficile parce qu'on ne peut pas réinventer la roue tous les jours. Aussi, parce que le marché est devenu beaucoup plus cynique. Le marché s'attend à avoir des choses banales. Donc à l'intérieur de l'industrie, oui si tu me demandes si c'est possible, je ne vais pas te dire que c'est impossible, mais je dis juste que c'est difficile.

E.D. : Donc ça se fait surtout en marge?

Y.G. : Oui

E.D. : Est-ce que le milieu de l'enseignement ou de la recherche universitaire peut être vue comme un de ces autres espaces qui ouvrent des possibilités et qui te permet de concevoir une mode qui va résister à la conception et au temps très rapide, très traditionnels de la mode aujourd'hui?

Y.G. : C'est une très bonne question, car la réponse est définitivement oui. Parce que si je n'avais pas été prof, j'aurais fait ce travail, mais j'aurais pris plus de temps à concrétiser

mes projets, car il aurait fallu que je trouve du support ailleurs. Il aurait fallu que je tombe, justement, sur le collectionneur grec, qui m'aurait financé des projets. Définitivement, oui et en plus le rôle de l'université est de faire de la recherche, d'expérimenter des choses et d'innover, donc je ne peux pas mieux tomber dans ce cas-ci, effectivement.

E.D. : Et ton rôle de professeur? Ça dépend de quelle façon on regarde ça. Il y a ton travail de création qui influence le travail du designer, mais quand tu enseignes tu formes aussi de futurs designers avec une vision probablement décalée de ce qui se fait actuellement dans l'industrie. Donc, ton travail de pédagogue peut lui aussi avoir un impact éventuel sur le milieu de la mode?

Y.G. : C'est-à-dire que j'essaie avant tout de ne pas être trop radicale dans ce que je fais comme travail d'enseignante parce que les étudiants de première année ont du mal à assimiler à comprendre ma démarche. Je n'ai pas envie qu'ils pensent que je fais des vêtements qui bougent pour faire des vêtements qui bougent. Donc il y a vraiment un concept en arrière, une idée. Alors ce que je leur montre en classe ce n'est presque jamais ce que je fais, mais plutôt des concepts forts qui sont faits par d'autres designers de mode dans l'industrie pour leur démontrer que ce qui est important pour eux durant les trois ans d'études à l'UQAM c'est d'abord de trouver une démarche personnelle et de savoir comment concevoir une collection. D'avoir cette capacité de travailler sur un concept. Et après, il y a des gens qui ne vont pas y arriver. Ils vont plutôt aller dans l'industrie directement et puis faire des choses considérer comme étant banales. Mais ce n'est pas grave. Ce n'est vraiment pas grave.

E.D. : Il en faut aussi

Y.G. : Oui, c'est ça.

E.D. : À chacun sa voix. Dans une entrevue que j'ai lue, tu as dit en parlant des vêtements modulables réalisés dans le cadre du projet Berlin-Nagoya que le concept n'était pas nouveau, mais que c'était l'interprétation qu'on fait d'une chose qui la rend différente. Est-ce que ce n'est pas là l'essentiel de ton travail? C'est-à-dire d'affirmer un point de vue personnel qui va automatiquement contenir une certaine portée critique — en tout cas que moi je décèle — parce qu'elle va modifier la conception que l'on se fait de cet objet?

Y.G. : Oui, dans ce cadre-là, la robe foulard Berlin-Nagoya étant un pliage traditionnel japonais, j'ai dû modifier quelques éléments de confection pour arriver à ce que je voulais faire. Mais je n'ai rien inventé au niveau technique. Je l'ai amélioré. Mais cette technique-là je l'ai apprivoisée, je l'ai utilisée au service d'une idée bien précise. L'idée était là bien avant que je trouve cette technique. L'idée était là. C'était flou, mais c'était là. Donc, en fait c'est toujours ça la démarche. C'est toujours d'avoir précisément une idée, un concept et ensuite

de trouver la façon d'y arriver. Cette façon d'y arriver probablement que c'est quelque chose d'hyper banal, mais qu'on rebidouille, qu'on retravaille. Mais sans l'idée, sans le concept, sans cette vision critique ou sans ce petit moment de grâce que j'appelle, on peut se taper le livre au complet — tu sais le livre japonais qui s'appelle *Pattern magic*, que tout le monde s'arrache —, mais si tu n'as pas d'idée, je veux dire, si le concept n'est pas là, je ne vois pas comment ça peut avoir une durée dans le temps. On peut faire des vêtements épatants avec ces méthodes-là, mais ça n'assure pas une démarche durable. Tu comprends ce que je veux dire.

E.D. : Mais oui, on reste dans la conception traditionnelle de ce qu'est un objet, de ce qu'est la mode.

Y.G. : On reste dans la démonstration en fait.

E.D. : Il n'y a pas de déplacement, de décalage par rapport à ce à quoi l'on s'attend du vêtement?

Y.G. : Mais c'est parfait ce livre, c'est génial ce livre-là.

E.D. : Évidemment, il faut savoir faire techniquement les choses pour les utiliser.

Y.G. : Oui, absolument. Mais j'aime bien sentir l'humain en arrière de ça. Tu sais quand un étudiant me montre un projet, des fois je suis vraiment très très contente, même si c'est un peu maladroit, parce que je sens l'idée. Je sens quelqu'un qui est allumé, qui a réfléchi sur quelque chose. Alors que, ce livre-là super génial — tu sais, je veux dire, c'est juste génial —, ça me laisse plus ou moins indifférente. Tu comprends?

E.D. : Oui, tout à fait. Tu revendiques assez clairement le caractère inter et pluridisciplinaire de ta création, mais en même temps tu es très catégorique quant à la nature de ton travail en affirmant qu'il ne s'agit pas d'art, mais bien de mode conceptuelle. Premièrement, peux-tu spécifier ce que tu attends par mode conceptuelle?

Y.G. : Eh bien, c'est de la mode, des objets vestimentaires avec une recherche et une démarche intellectuelle. Ça reste des vêtements. On s'entend, ça reste des vêtements. Dans tous les cas, ce sont des vêtements qui peuvent être portés. Tu vas rire, mais tous mes vêtements se portent. Dans des occasions peut-être très spécifiques, mais ça va sur un corps. Ce ne sont pas des robes faites de steak. Tu comprends ce que je veux dire? Ce n'est pas à ce point artistique. Quand je conçois un vêtement, je pense d'abord à la personne, le corps qui va supporter ce vêtement. Je suis formée comme une designer et non pas comme une artiste. Parce que j'ai envie que mes vêtements soient portés au final. Je ne les vois pas mourir sur un mannequin en bois. Même si dans la plupart des cas, dans les expositions au musée ça va sur des mannequins en bois, ça va sur des cintres, que je trouve super beaux. Mais non, dans

ma tête, je vois tout le temps quelqu'un qui les porte. C'est pour ça qu'il ne me viendra jamais à l'idée de faire des vêtements démesurés, trop petits ou trop grands, parce que je n'ai pas envie de faire des choses qui ne fonctionnent pas. Après, je pense que je suis très très très pudique par rapport à l'art, à la notion de l'art. J'ai beaucoup de mal à considérer la mode en tant que, je ne sais pas, phénomène artistique. J'ai encore beaucoup de mal. Peut-être qu'un jour ça viendra, pour moi l'art est quelque chose de sublime et quelque chose de pur et d'intouchable. Mais je suis complètement, tu sais...

E.D. : Oui tout à fait. Et c'est directement en lien avec ma dernière question. Lors de ta conférence « Exercice de style », tu as affirmé que tu ne considérais pas ton travail assez pur pour être de l'art. Dans un temps où toutes les frontières entre les disciplines se brouillent, qu'il y a métissage entre divers médiums et qu'il est de plus en plus difficile de définir ce qu'est l'art, pourquoi considères-tu ton travail plus impur que les autres pratiques artistiques? Alors qu'en même temps j'ai lu un article dans lequel tu affirmais que la mode conceptuelle c'était de la création pure. Dans un contexte mode, je comprends. Mais elle vient d'où cette impureté?

Y.G. : Je ne sais pas. Je pense que c'est juste... hum... peut-être que je suis vieux jeu. Complètement vieux jeu. Quand je pense à l'art, je pense directement à Marc Rothko. Tu comprends ce que je veux dire? Je m'assois devant une peinture de Rothko. C'est directement l'élévation de mon âme. Il y a quelque chose qui va au-delà de ces choses superficielles.

E.D. : Ces choses superficielles qui sont?

Y.G. : Qui sont par exemple des vêtements. Qu'ils bougent ou qu'ils ne bougent pas, ça reste des objets fondamentalement fonctionnels. Ça va sur un corps, ça va pour décorer pour un corps. Tu comprends? Ce n'est pas là pour parler à l'âme. Malheureusement dans mon cas à moi, je pense comme ça. Je réfléchis comme ça.

E.D. : Mais pas dans ta pratique nécessairement?

Y.G. : Mais non, ça restent des vêtements. Tu comprends?

E.D. : Oui, ça reste des vêtements, mais ils peuvent parler à l'âme aussi

Y.G. : Ah! je ne sais pas. Je ne sais pas. C'est mon point de vue, hein? Je veux dire, tu vas parler avec d'autres commissaires, avec Esther, tu sais, elle va te sortir des trucs : mais Ying elle est folle. Mais ce n'est pas grave. Moi je pense simplement que... mais moi, il y a plein d'artistes que je considère comme n'étant pas des artistes. Dans ce cas-là aussi, tu sais Corno, voyons donc. Tu comprends ce que je veux dire? Ou même, je ne veux pas tous les

nommer, mais il y a des gens, des trucs que je regarde dans les musées et je fais, mais ce n'est pas de l'art ça, c'est n'importe quoi. Mais c'est moi.

E.D. : C'est ta conception personnelle.

Y.G. : Mais c'est aussi ma culture, mon éducation. Tu sais, j'ai passé des années quand j'étais petite à aller dans les écoles, dans une école de beaux-arts à faire des sketches, à faire du modèle vivant. Mais c'est la Chine, encore une fois. Tu sais, super stricte, tu vois? C'est ça l'art. Tu comprends? Mais pour moi la mode ça ne peut pas être de l'art.

E.D. : Ça ne pourrait pas être les deux? Ça ne pourrait pas participer à l'art et... tu vas quand même présenter tes créations dans des contextes clairement artistiques, dans des musées, au Musée des beaux arts à Québec par exemple.

Y.G. : Eh bien oui. Absolument.

E.D. : Mais ça, ça ne te gêne pas, il n'y a pas de problème.

Y.G. : Mais ça, ça ne me gêne pas. Ça ne me gêne pas parce que c'est leur problème.

E.D. : OK, c'est eux qui disent que ça peut aller là.

Y.G. : Voilà, c'est leur problème. Ils assument. Moi je fournis. Après, ils se débrouillent avec ça. Mais, je reste, tu sais, je suis très très critique. Je suis très très puriste quant à la notion de l'art. Il y a peu de choses qui sont, pour moi, réellement de l'art. C'est plus ça mon problème.

E.D. : Quand on parle des arts plus appliqués, ou si l'on regarde les constructivistes justement qui faisait la fusion des deux, ça il n'y a pas de problème? Tu vas les considérer comme des artistes.

Y.G. : Oui. Ça, ça va. Je ne sais pas pourquoi, mais ça, ça va.

E.D. : Parce que c'était une autre époque, un autre contexte politique.

Y.G. : Mais ils sont morts donc ça va. Non, mais, c'est fou mon affaire.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages

- Brand, Jan, Teunissen, José et Mujinck, Catelijne. (dir.). (2010). *Fashion and imagination : About clothes and art*. Arnhem: ArtEZ Press.
- Bruzzi, Stella. et Church Gibson, Pamela. (2000). *Fashion cultures : theories, explorations and analysis*. London : Routledge.
- de Buzzaccarin, Vittoria. (1987). *En chemise ! : l'art de la chemise*. (S. Girard, trad.). Paris : Gentleman.
- Castoriadis, Cornelius. (1996) « La crise du processus identificatoire », *La montée de l'insignifiance. Les carrefours du labyrinthe 4* (125-139). Paris : Éditions du Seuil.
- Castoriadis, Cornelius. (1986) « Nature et valeur de l'égalité », *Domaines de l'homme. Les carrefours du labyrinthe 2* (p. 307-324). Paris : Éditions du Seuil.
- Constant, Benjamin. (1997). « De la liberté des Anciens comparée à celle des Modernes », *Écrits politiques* (p. 589-619). Paris : Gallimard.
- Danto, Arthur C. (1996). *Après la fin de l'art*. (C. Hary-Schaeffer, trad.). Paris : Éditions du Seuil.
- Doswald, Christoph. (2006) *Double-face : the story about fashion and art ; from Mohammed to Warhol*. Zürich : JRP Ringler.
- Garrigou, Alain. (2006). *L'ivresse des sondages*. Paris : Éditions La Découverte.
- Gasparina, Jill. (2007) *L'art contemporain et la mode : I love fashion*. Paris : Cercle d'art.
- Gingras, Anne-Marie. (2010). *Médias et démocratie : le grand malentendu*. Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Godart, Frédéric. (2011). *Penser la mode*. Paris : Institut français de la mode.
- de Greef, John. (1989). *Chemises*. (W. van den Brul, trad.). Paris : Bookking international.
- Lipovetsky, Gilles. (2015). *De la légèreté. Vers une civilisation du léger*. Paris : Bernard Grasset.
- Lipovetsky, Gilles. (2006). « Art and aesthetics in the fashion society », *The power of fashion : about design and meaning* (p. 70-91). Arnhem : Terra & ArtEZ Press.

- Lipovetsky, Gilles. (1987). *L'Empire de l'éphémère. La mode et son destin dans les sociétés modernes*. Paris : Éditions Gallimard.
- Lipovetsky, Gilles et Charles, Sébastien. (2004). *Les temps hypermodernes*. Paris : Bernard Grasset.
- McNeil, Peter. (2009). *The twentieth century to today. Vol. 4 The Fashion : Critical and primary sources*. Oxford : Berg.
- Müller, Florence. (1999). *Art & Mode*. Paris : Editions Assouline.
- Queneau, Raymond. (1983). *Exercices de style*. Paris : Gallimard.
- Quinz, Emanuelle. (2011). « Techno-hétérotopies. Design critique comme micro-humanisme », *Design for change* (p. 42-58). (L. Gauthier. ed.) France : Black Jack éditions.
- Rancière, Jacques. (2011). *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*. Paris : Galilée.
- Rancière, Jacques. (2009). *Tant pis pour les gens fatigués, Entretiens*. Paris : Éd. Amsterdam.
- Rancière, Jacques. (2004). *Malaise dans l'esthétique*. Paris : Galilée.
- Rancière, Jacques. (2003). *Le destin des images*. Paris : La Fabrique.
- Rancière, Jacques. (2000). *Le partage du sensible esthétique et politique*. Paris : La Fabrique.
- Rochlitz, Rainer. (2000) « Limites et hiérarchies de l'art : œuvres d'art et publicités », in *Majeur ou mineur? Les hiérarchies en art* (p. 241-251), Georges Roque (dir.). Paris Éditions Jacqueline Chambon.
- Sapir, Edward (1967). « La mode », *Anthropologie. Tome 1 : culture et personnalité* (p.87-92). (C. Baudelot et P. Clinquart, trad.). Paris : Éditions de Minuit. Récupéré de http://classiques.uqac.ca/classiques/Sapir_edward/Anthropo_1/Anthropo_1.pdf
- Stern, Radu. (2004) *Against Fashion : Clothing as Art, 1850-1930*. Cambridge (Mass.) : MIT Press.
- St-Gelais, Thérèse (dir.). (2008). *L'indécidable : écarts et déplacement de l'art actuel*. Montréal : Éditions Esse.
- Svendsen, Lars. F. H. (2006). *Fashion : a philosophy*. (J. Irons, trad.). Londres : Reaktion Books.

- Taylor, Charles. (1992). *Grandeur et misère de la modernité*. (C. Melançon, trad.). Montréal : Bellarmin.
- de Tocqueville, Alexis. (1951) *De la Démocratie en Amérique : Tome II*. Paris : Éditions M.-Th. Génin Librairie Médicis.
- Trépanier, Esther et Quinz, Emanuele. (2011). *Ying Gao. Art, mode et technologie*. [Catalogue d'exposition]. Québec : Musée national des beaux-arts du Québec.
- Troy, Nancy. J. (2003). *Couture culture : a study in modern art and fashion*. Cambridge (Mass.) : MIT Press.
- Weber, Max. (1995). *Économie et société/1. Les catégories de la sociologie*. Paris : Presse Pocket.

Articles de périodiques

- Art press*. (1997). « Art et mode attirance et divergence », *Art press, Hors série*(18). Paris : Art press.
- Fukuyama, Francis. (1989). « La fin de l'histoire? », *Commentaire, automne*(47), 457-469.
- Gaxie, Daniel. (1990). « Au-delà des apparences. Sur quelques problèmes de mesure des opinions », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 81-82, 97-112.
- Hainley, Bruce. (1996, mars). « All the Rage : the Art/Fashion Thing ». *Artforum (USA)*, 34(7), 70-79.
- Kim, Sun Bok. (1998). « Is Fashion Art ? », *Fashion Theory*, 2(1), 51-71. Récupéré de H. W. Wilson Databases
- Martin, Richard. (1999, mars). « A note art & fashion, Viktor & Rolf », *Fashion Theory*, 3(1), 109-120. Récupéré de H. W. Wilson Databases
- Miller, Sandra. (2007). « Fashion as art; is Fashion Art? », *Fashion Theory*, 11(1), 25-40. Récupéré de H. W. Wilson Databases
- Palmieri, Christine. (2002). « Jacques Rancière : le paratage du sensible. », *Etc. Montréal, sept-nov.*(59), 36-37.
- Radford, Robert. (1994). « Art and Fashion, A love Affair or a Shoot Out? An application of Lipovetsky's Theory of the Ephemeral », *Issues in architecture art and design*, 3(2), 82-94.

- Rinaldi, Carole.(2007). « Les nouvelles technologies dans l'industrie de la mode : Entre créativité artistique, nouveaux usages et marchés émergents », *Etc.* Montréal, mars-avril-mai(77), 28-33. Récupéré de H. W. Wilson Databases
- Taylor, Melissa. (2005, décembre). « Culture Transition : Fashion's Cultural Dialogue Between Commerce And Art », *Fashion Theory*, 9(4), 445-459. Récupéré de H. W. Wilson Databases
- Vivant, Elsa. (2008). « Du musée-conservateur au musée-entrepreneur », *Téoros*, 27(3), 43-52. Récupéré de <https://teoros.revues.org/82>
- Wolinski, Natacha (2007, avril). « Quand la mode habille l'imaginaire », *Beaux Arts Magazine*. (274), 72-79. Récupéré de H. W. Wilson Databases
- Wright, Stephan. (1998). « Crise, faillite, haine ou jeu? L'art contemporain entre démesure et indifférence », *Parachute, juillet-septembre*(91), 70-71. Récupéré de EBSCOhost Art Source Publications.

Actes de colloque

- Rockhill, Gabriel. (2006). « Démocratie moderne et révolution esthétique. Quelques réflexions sur la causalité historique », *La philosophie déplacée. Autour de Jacques Rancière*. Colloque de Cerisy. Peronnas : Éd. Horlieu : 335-349.

Catalogue d'exposition

- Celant, Germano, Sischy, Ingrid et Asbaghi, Tabatabai. (1997). *Art/Fashion B'96*. [Catalogue d'exposition] New York : Milan Skira.
- Celant, Germano, Settembrini, Luigi et Sischy, Ingrid. (1996). *Looking at fashion*. [Catalogue d'exposition]. Milan : Milano Skira.
- Coessens, Piet. (1995). *Mode & art 1960-1990*. [Catalogue d'exposition]. Bruxelles : Société des expositions du Palais des Beaux-Arts.
- Dubois, Jean et Hughes, Lynn. (com.). (2011). *Coefficients d'intimité = Amplified intimacies*. [Catalogue d'exposition]. Montréal : Oboro : Interstices.
- Lamoureux, Johanne et Castonguay, Denis. (2003). *Doublures, vêtement de l'art contemporain*. [Catalogue d'exposition] Québec : Musée national des beaux-arts du Québec.

Musée de la mode et du costume (Paris, France) et Musées de la ville de Paris. (1997). *Europe 1910-1939 : quand l'art habillait le vêtement*. [Catalogue d'exposition] Paris : Paris musées.

Scardi, Gabi, Orta, Lucy. (com.), GlaxoSmithKline, Royal Academy of Arts (Grande-Bretagne) institution hôte. (2010). *Aware : Art Fashion Identity*. [Catalogue d'exposition]. Bologna, Italy : Damiani.

Fortune critique Ying Gao

Amit, Tal. (2010). « Inspired by Air and Water », *The Magazine* (Design Museum Holon), (2). Récupéré de <http://www.dmh.org.il/magazine/magazine.aspx?id=33&IssuesId=3>

Babin, Normand (2013, 20 novembre). « De la légèreté des matières à la légèreté intellectuelle », *Montrealistement.blogspot*. [Blogue]. Récupéré de <http://montrealistement.blogspot.ca/2013/11/de-la-legerete-des-matieres-la-legerete.html>

Bertoli, Rose Maria (2011) « Ying Gao », *SOMA magazine*, 25(4), 20-21. Récupéré de <http://digital.somamagazine.com/publication/?i=80510>

Bia, Zanoah et Gauclin, Anne-Sophie (2009). « Ying Gao : Tout ce que vous devez savoir sur Ying Gao en 20 questions », *Egodesign.ca*, (2). Récupéré de http://www.egodesign.ca/fr/article.php?article_id=481

Blais, Caroline. (2013, 14 novembre). « Ying Gao - L'intangible en tant que matière », *.dpi Feminist Journal of Art and Digital Culture*, Le blogue de Caroline Blais. [Blogue]. Récupéré de <http://dpi.studioxx.org/en/blog/ying-gao-lintangible-en-tant-que-mati%C3%A8re>

Bourbon, Marie-Claude. (2014). « Design incandescent », *INTER, magazine de l'Université du Québec à Montréal*, 12(2). Récupéré de <http://www.actualites.uqam.ca/2014/Ying-Gao-design-incandescent>

Bragg, Sophie R. (2014, 18 juin). « Ying Gao, des vêtements porteurs de sens », *Journal Métro*, 18 juin 2014. Récupéré de <http://journalmetro.com/plus/tendances/513351/ying-gao-des-vetements-porteurs-de-sens/>

Conti, Julie. (2014, 2 mai). « Les vêtements interactifs, moteur de la mode », *Le temps*. Récupéré de http://www.letemps.ch/Page/Uuid/5f697292-d158-11e3-9e49-58295b2edc48/Les_v%C3%AAtements_interactifs_moteur_de_la_mode#

Curvalle, Elyette. (2009). « L'habit fait le moine / Clothing an Era », *Plaisir de vivre / Living with Style*, 20(4), 124-129. Récupéré de <http://plaisirsdevivre.info/#/204/11/>

- Davis, Mari. (2010, 23 mars). « Ying Gao Fall 2010 : A Triumphant Debut », *Fashion Windows Network*. Récupéré de <http://www.fashionwindows.net/2010/03/ying-gao-fall-2010/>
- Davis, Mari. (2010, 1^{er} Mars). « Ying Gao : Those who can, do... and teach! », *Fashion Windows Network*. Récupéré de <http://www.fashionwindows.net/2010/03/ying-gao/>
- Ducroux, Lydie. (2013, 20 novembre). « Ying Gao, quand la mode devient art », *Lydie Ducroux — tendances mode et art*. Récupéré de <http://lydieducroux.com/ying-gao-quand-la-mode-devient-art/>
- Finel Honigman, Ana. (2010, 15 mars). « City Guides : Montreal Fashion Week », *AnOther*. Récupéré de <http://www.anothermag.com/art-photography/182/montreal-fashion-week>
- Flaherty, Joseph. (2013, 5 septembre). « Watch : High-tech Dresses Puff Up To Thwart Paparazzi », *WIRED*. Récupéré de <http://www.wired.com/2013/09/wearable-technology/>
- Forget, Dominique. (2008, 27 octobre). « Autre Couture : Ying Gao a recours aux technologies pour repousser les frontières du design de mode ». *Journal L'UQAM*, 35(5), 12. Récupéré de <http://www.recherche.uqam.ca/a-la-une/special-recherche-arts.pdf>
- Friede, Eva. (2013, 7 novembre). « Fashion conceptualist Ying Gao's latest work reacts to sound », *The Gazette*. Récupéré de <http://www.montrealgazette.com/life/fashion-beauty/Fashion+conceptualist+Ying+latest+work+reacts+sound/9143353/story.html>
- Friede, Eva. (2011, 10 février). « Message in the madness; Amid all the tweets and trends, a show by Ying Gao and Karl Latraverse offers a clear idea », *The Gazette*(Montréal), p.C1.
- Friede, Eva. (2011, 2 juin). « Museum showcases Ying Gao », *The Gazette* (Montréal), p.C2.
- Friede, Eva. (2010, 23 mars). « Ying Gao transforms the runway; One piece changes into another - it's part of her desire for experimentation ». *The Gazette* (Montréal), p. C1.
- Friede, Eva. (2009, 9 juin). « Style in motion; Ying Gao wins the Phyllis Lambert grant thanks to playful garments that transform when they interact with light and air ». *The Gazette* (Montréal), p. D1.
- Gagnon, Dominique. (2014, 18 août). « Festival mode et design : Des collections à la hauteur du musée. », *Le journal de Montréal*. Section mode et beauté. Récupéré de <http://www.journaldemontreal.com/2014/08/18/des-collections-a-la-hauteur-du-musee>
- Garceau, Émilie. (2013, 1^{er} novembre). « C'est hot! Les créations vestimentaires de Ying Gao à l'UQAM. », *Clind'Oeil.ca*. Récupéré de <http://clindoeil.ca/mode/cest-hot/les-creations-vestimentaires-de-ying-gao-luqam>

- Girouard, Catherine. (2010, 1^{er} octobre). « La création sans limite de Ying Gao », *Métro (Montréal)*. Récupéré de <http://journalmetro.com/plus/tendances/50613/la-creation-sans-limite-de-ying-gao/>
- Girouard, Catherine et D. Leclerc, Marilyn. (2010, 6 octobre). « Quelques points forts de la Semaine de mode de Montréal », *Métro (Montréal)*. Récupéré de <http://journalmetro.com/plus/tendances/50606/quelques-points-forts-de-la-semaine-de-mode-de-montreal/>
- Graham, David. (2009, 30 juillet). « Haute Technology; A new wave of designers is experimenting with electronic textiles, reactive fashion and wearable computers for a generation that grew up wired ». *Toronto Star* (Toronto), p. L1. Récupéré de Proquest
- Interview (2010, 3 mai). « Ying Gao's Delicate, Fashionable, Pod », *Interview*. Récupéré de <http://www.interviewmagazine.com/fashion/ying-gao>
- Janzen, Ed. (2007). « Ying Gao : Walking City/Indice de l'indifférence », *fiBREQUARTERLY*, 3(3). Récupéré de http://www.velvethighway.com/joomla/index.php?option=com_content&task=view&id=54&Itemid=101
- Kuskowski, Ania. (2013, 29 mai). « Label love : Ying Gao », *Société Perrier*. Récupéré de <http://www.societeperrier.com/canada/montreal/label-love-ying-gao/>
- Ladies&Gents, (2012, 19 décembre). « Ephemeral is beautiful. Ying Gao Interview », *Ladies & Gents*. Récupéré de <http://www.ladiesngents.com/en/interviews/YING-GAO-Interview.asp?thisPage=13>
- Lamontagne, Valérie. (2011). « Ying Gao. », *Think Magazine*, The Quintessential destination to sustainable living, *hiver*(012), 41-49. Récupéré de <https://issuu.com/thinkmagazine/docs/issue012>
- Le Duc, Stéphane. (2013). « Discovering the future », *Fashion news/Fashion Magazine — Dress to Kill*. Récupéré de <http://dresstokillmagazine.com/lintangible-en-tant-que-matiere-creations-vestimentaires-de-ying-gao/>
- Leblanc, Thomas. (2011, 17 juin). « La créatrice de mode Ying Gao au musée », *La Presse*. Récupéré de <http://affaires.lapresse.ca/style/201106/17/01-4410226-la-creatrice-de-mode-ying-gao-au-musee.php>
- Lehmann, Aurore. (2010, 23 septembre). « Ying Gao : Techno-poétique », *Voir*. Récupéré de <http://voir.ca/voir-la-vie/art-de-vivre/2010/09/23/ying-gao-techno-poetique/>
- Lévesque, Sarah. (2013, 13 novembre). « Ying Gao : La mode réinventée », *Nightlife.ca*. Récupéré de <http://www.nightlife.ca/2013/11/13/ying-gao-la-mode-reinventee>

- Lévesque, Sarah. (2009). « Exercices de style : Ying Gao crée ses propres standards », *Night Life magazine.ca*. Récupéré de <http://www.nightlifemagazine.ca/magazine/view/2226>
- Martin, Valérie. (2013, 15 novembre). « Chercher l'intangible », *Actualités UQAM*. Récupéré de <http://www.actualites.uqam.ca/2013/4145-ying-gao-centre-design>
- Martin, Valérie. (2011, 16 mai). « La mode intelligente », *Journal L'UQAM*, 37(17), 01-02. Récupéré de <http://www.journal.uqam.ca/archives/2010-2011/3717.pdf>
- Meublat, Sarah. (2013, 14 novembre). « Les fascinantes créations de Ying Gao exposées à l'UQAM », *Styliste québec*. Récupéré de <http://www.stylelistquebec.ca/2013/11/14/les-fascinantes-creations-de-ying-gao-exposees/>
- Ozler, Levent. (2012, 19 janvier). « Ying Gao : 2009 Art, Fashion and Technology », *Designer*. Récupéré de <http://www.designer.com/news/18156>
- Ozler, Levent. (2009, 24 juin). « Ying Gao : 2009 Recipient of the Phyllis Lambert Design Montreal Grant », *Designer*. Récupéré de <http://www.designer.com/news/18156>
- Pagé Duchesne, Aglaé. (2013, 21 novembre) « Ying Gao : An Incarnation of Innovation », *TPL*. [Blogue] Récupéré de <http://www.tonpetitlook.com/en/2013/11/21/ying-gao-incarnation-innovation>
- Paré, Isabelle. (2010, 16 octobre). « Chiffons chics ou nouvel objet d'art? », *Le Devoir*. Récupéré de <http://www.ledevoir.com/culture/arts-visuels/298148/chiffons-chics-ou-nouvel-objet-d-art>
- Perreault-Labelle, Anick. (2007). « S'habiller d'air », *Découvrir*, 28(5), p.7. Récupéré de http://www.fqsc.gouv.qc.ca/upload/revue-decouvrir/fichiers/revuedecouvrir_4.pdf
- Pilon, Francis. (2013, 15 novembre). « Habits de soirée intelligents », *Montréal CAMPUS*. Récupéré de <http://montrealcampus.ca/2013/11/habits-de-soiree-intelligents/>
- Pion, Laurie-Ève. (2015, 5 décembre). « L'intangible en tant que matière, de Ying Gao », *Le Culte*. Récupéré de <http://leculte.ca/2013/12/05/lintangible-en-tant-que-matiere-de-ying-gao/>
- Reyt, Gwenaëlle. (2010, 2 et 3 octobre). « Repenser le vêtement », *Le Devoir*, p. C11. Récupéré de <http://www.ledevoir.com/culture/actualites-culturelles/297343/repenser-le-vetement>
- Rinaldi, Carole. (2007) « Métamorphoses textiles, structures pneumatiques et architectures du vide dans la recherche et création de mode contemporaine : Comment la technologie révolutionne-t-elle le vêtement? L'exemple des créations de Ying Gao », *Archée*. Revue d'art en ligne : art médiatique et cyberculture. Récupéré de <http://archee.qc.ca/ar.php?page=article&no=298>

- Romashevskaya, Irina. (2012). « Ying Gao. Encounter with time », *Nu-Mode magazine*, automne-hiver(7), 29-34. Récupéré de https://issuu.com/numodemag/docs/nu-mode_issue7_digital
- Tremblay, Geneviève. (2013, 15 novembre). « Ici et là 15 novembre 2013 », *Le Devoir*, cahier Loisirs. Récupéré de <http://www.ledevoir.com/art-de-vivre/loisirs/392831/ici-et-la-15-novembre-2013>
- Vézina-Montplaisir, Geneviève. (2011, 7 juillet). « Ying Gao dans la vieille Capitale », *Métro (Montréal)*, Récupéré de <http://journalmetro.com/opinions/mode-et-tendances/53393/ying-gao-dans-la-vieille-capitale/>
- Vigneault, Alexandre. (2011, 19 juillet). « Musée des beaux-arts du Québec : œuvre d'art totale », *La Presse*, Récupéré de <http://www.lapresse.ca/arts/arts-visuels/201107/19/01-4419054-musee-des-beaux-arts-du-quebec-oeuvre-dart-totale.php>
- Wallpaper. (2009, 20 octobre). « Fab 40 : Ying Gao Fashion, Montreal », *Wallpaper*. Récupéré de <http://www.wallpaper.com/fashion/fab-40-ying-gao-fashion-montreal>
- Yvon, Anne-Marie. (2013, 8 septembre). « L'univers déroutant de Ying Gao », *Radio-Canada International*. Récupéré de <http://www.rcinet.ca/fr/2013/09/08/lunivers-deroutant-de-ying-gao>

Sites internet

- Salut public. [s. d.]. *Exercices de style*. Récupéré de <http://www.salutpublic.be/projets/exercices-de-style>
- Ying Gao (2010). *Ying Gao — designer*. Récupéré de <http://yinggao.ca/>
- Dunne & Raby. [s.d.]. *Critical design FAQ*. Récupéré de <http://www.dunneandraby.co.uk/content/bydandr/13/0>

Autres

- Centre de design de l'UQAM. (2013, S. D.). *Exposition "L'intangible en tant que matière : créations vestimentaires de Ying Gao" au Centre de design de l'UQAM*. [Communiqué] Récupéré de <https://salledepresse.uqam.ca/communiques-de-presse/general/4035-exposition-l-intangible-en-tant-que-matiere-creations-vestimentaires-de-ying-gao-r-au-centre-de-design-de-luqam>

Centre interuniversitaire des arts médiatiques (CIAM), (2007, 23 mai). Communiqué *Ying Gao. Indice de l'indifférence. Walking City*. [Document numérique] Récupéré de http://www.ciam-arts.org/archives/archives_autres/2007_05/ExpoYingGao/

Gao, Ying. (2012, février) *Ying Gao : exercice de style*. [DVD]. Communication présentée à l'Université du Québec à Montréal (UQAM) dans le cadre du Programme Intervenants culturels internationaux (ICI). Montréal : Université du Québec à Montréal.

Salle de presse UQAM, « Communiqué de presse. Exposition "L'intangible en tant que matière : créations vestimentaires de Ying Gao" au Centre de design de l'UQAM ». Récupéré de <http://salledepresse.uqam.ca/communiques-de-presse-2013/4035-exposition-l-intangible-en-tant-que-matiere-creations-vestimentaires-de-ying-gao-r-au-centre-de-design-de-luqam.html>